



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ALINE MEIRELES DO NASCIMENTO

**REIS EM DEVOÇÃO, O TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA: RITUAL,
MEMÓRIA E TRADIÇÃO**

VITÓRIA
2018

ALINE MEIRELES DO NASCIMENTO

REIS EM DEVOÇÃO, O TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA: RITUAL,
MEMÓRIA E TRADIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Orientadora: Prof^a Dr.^a Aissa Afonso
Guimarães.

VITÓRIA

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Artes da Universidade Federal do
Espírito Santo, ES, Brasil)

N244r Nascimento, Aline Meireles do, 1987-
Reis em devoção, o ticumbi de Conceição da Barra : ritual, memória
e tradição / Aline Meireles do Nascimento. – 2018.
144 f. : il.

Orientador: Aissa Afonso Guimarães.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes.

1. Ticumbi. 2. Música. 3. Ritual. 4. religiosidade. 5. Conceição da Barra
(ES). I. Guimarães, Aissa Afonso, 1968- II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

ALINE MEIRELES DO NASCIMENTO

**REIS EM DEVOÇÃO, O TICUMBI DE CONCEIÇÃO DA BARRA: RITUAL,
MEMÓRIA E TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área Nexos entre Arte, Espaço e Pensamento.

Aprovada em _____ de _____ de 2018

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a. Dr^a Aissa Afonso Guimarães
PPGA-Universidade Federal do Espírito Santo
(Orientadora)

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
PPGA-Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Osvaldo Martins de Oliveira
PGCS-Universidade Federal do Espírito Santo

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela vida, motivação e presença nessa importante etapa. Em especial ao meu pai, Walmir Meireles.

Ao Mestre Tertolino e a todos os integrantes do grupo Ticumbi, que compartilharam suas memórias, sua cultura e seus saberes. Em especial a Jonas Balbino, Rei de Congo, que oportunizou e mediu muitos encontros com o grupo.

Às mulheres das famílias do Ticumbi, amigas que tive a honra de conhecer e que me ajudaram a tornar possível a escrita desse trabalho: Rosa Maria dos Santos, Sonia Rodrigues da Penha, Silvana Jerônimo, Luciana Florentino, Jamile Aparecida dos Santos Alexandre Prado. Às demais comunidades, nas quais tive alegres experiências de convívio: Mestre Osmara, integrantes do Jongo de Cosme e Damião, Comunidade de Porto Grande, Comunidade do Córrego do Alexandre, Comunidade de Barreiras, Mestre Santos Reis.

Aos Mestres e amigos, os quais possibilitaram muitos aprendizados com suas pesquisas: Luiz Henrique Rodrigues, Vagner Geraldo, Michele Schiffler, Marcos Valério, José Elias dos Santos, Fabiane Salume.

Ao amigo Apoená Medeiros, pelos momentos de construtivos diálogos sobre as memórias do Ticumbi. A doação de seus textos, matérias, fotografias e registros audiovisuais foram de extrema relevância para o aprofundamento desse trabalho.

Ao Maestro Helder Trefzger, pela extraordinária generosidade em compartilhar suas histórias e partituras, as quais foram de enorme auxílio para o processo de escrita.

A Herbert Baioco Vasconcelos, grande amigo, que contribuiu significativamente para a manutenção da minha sanidade durante todo o percurso. Às amigas que, nesse trajeto, doaram o incentivo e me ajudaram a persistir na tarefa contínua de aperfeiçoamento da pesquisa: Irene Silva, Patrícia Maria, Vanessa Vassoler.

Aos amigos do IHGVV, Manoel Góes e Luiz Paulo Rangel, apoiadores de inúmeros projetos culturais, que promoveram a temporada da exposição que divulgou parte do patrimônio cultural do Ticumbi em Vila Velha.

Aos amigos da Associação de Folclore, da Prefeitura de Conceição da Barra e da paróquia Comunidade São Benedito, que viabilizaram a apresentação e a divulgação

da exposição itinerante “Reis em Devoção”, incluída na pesquisa, e concederam entrevistas significativas para aprofundamento do trabalho: Lucas Oliveira, Natan Santana, Salomão (Sosó), Maria da Conceição dos Santos Braz. Aos demais colaboradores que, durante o processo, concederam informações relevantes para que a pesquisa fluísse: Jefferson C. Gonçalves, Antônio Carlos Alexandre, Douglas dos Santos Alexandre, Gilvan Francebílio dos Santos, Enio Ardohain, Patrícia Uzelin, Simone Raquel Batista.

À minha querida orientadora, Aissa Guimarães, pela delicadeza com que conduziu essa jornada, se revelando paciente, generosa e parceira durante todo o processo. Aos professores Osvaldo Martins de Oliveira e Gaspar Leal, por aceitarem o convite para integrarem a Banca dessa dissertação e pelas valiosas contribuições e apontamentos, fundamentais para o norteamento dessa pesquisa.

E viva o Ticumbi de São Benedito!



RESUMO

O Ticumbi é uma prática cultural encontrada no Norte do Estado do Espírito Santo, nas cidades de Conceição da Barra e Itaúnas. Essa prática é um patrimônio cultural que tem por devoção São Benedito e que remonta à época da escravidão. Esse trabalho buscou o aprofundamento dos aspectos composicionais estéticos do Ticumbi de Conceição da Barra, do Mestre Tertolino Balbino, especialmente da música do ritual: as narrativas de protesto e os cantos de louvação. Buscou-se também a análise da memória e da ancestralidade, constituintes da tradição da prática cultural do referido grupo, integralmente composto por pessoas negras. O ritual é, aqui, analisado como uma construção híbrida que incorpora elementos da religiosidade da cultura ibérica, devido a devoção a São Benedito, mesclados a referências à África, através de inúmeros aspectos que se manifestam na corporeidade da manifestação. A construção desse trabalho se tornou possível através da investigação em campo da prática cultural em suas etapas: o ensaio geral, o cortejo do dia 31 de dezembro e a apresentação em frente à Igreja de São Benedito. Neste trabalho, busco a compreensão da rede de significados elaborados na construção das memórias e das questões ligadas à tradição cultural, a qual afirma o Ticumbi como um importante patrimônio cultural imaterial, edificado pelos sujeitos das comunidades quilombolas do Sapê do Norte.

Palavras-chave: Ticumbi. Ritual. Música. Memória. Tradição.

ABSTRACT

Ticumbi is a cultural practice found in the north of the State of Espírito Santo, in the cities of Conceição da Barra and Itaúnas. This practice is a cultural heritage that has devotion to Saint Benedict and goes back to the time of the slavery. This work aimed at understanding the aesthetic compositional aspects of the Ticumbi of Conceição da Barra, of Master Tertolino Balbino, especially the music of the ritual: the narratives of protest and the songs of praise. The analysis of memory and ancestry, constituent of the tradition of the cultural practice of the said group, integrally composed of black people, was also objectified. The ritual is here analyzed as a hybrid construction that incorporates elements of the religiosity of the Iberian culture (the devotion to Saint Benedict), mixed with references to Africa, perceived in many aspects that are manifested in the corporeality of manifestation. The construction of this work was made possible by the field research of cultural practice in its stages: the general rehearsal, the 31 December procession and the presentation in front of the Church of St. Benedict. In this work, I aimed to understand the network of meanings elaborated in the construction of memories and issues related to the cultural tradition, which affirms the Ticumbi as an important intangible cultural heritage, built by the quilombola communities of Sapê do Norte.

Keywords Ticumbi. Ritual. Music. Memory. Popular Tradition.

RÉSUMÉ

Ticumbi est une pratique culturelle située dans le nord de l'État d'*Espírito Santo*, dans les villes de *Conceição da Barra* et *Itaúnas*. Il s'agit d'un patrimoine culturel qui a par dévotion saint Benoît le More et qui remonte à l'époque de l'esclavage. Cette étude a visé à approfondir les spécifications et les compositions du *Ticumbi* de *Conceição da Barra* du Maître *Tertolino Balbino*, notamment la musique rituelle : comme les récits de protestation, les chants de louange, ainsi que l'analyse de la mémoire et des pratiques ancestrales existantes dans la tradition de cette pratique culturelle du groupe concernant, qui n'intègre que les noirs. Le rituel est une construction hybride qui fond les éléments de la religiosité de la culture ibérique, en raison d'une dévotion à saint Benoît, mélangés avec les reports qui font référence à l'Afrique à travers de nombreux aspects qui s'expriment dans la corporéité de la manifestation. La construction de ce travail est devenue possible grâce à l'étude sur le terrain de la pratique culturelle mise en évidence dans ses étapes : la répétition générale, la procession du 31 décembre et, finalement, la présentation du groupe devant l'église de saint Benoît. Dans ce travail, je cherche à comprendre le réseau de significations élaboré dans la construction de mémoires et de questions liées à la tradition culturelle qui place *Ticumbi* comme un important patrimoine culturel immatériel, édifié par les communautés *quilombolas* de *Sapê* du Nord.

Mots-clés: *Ticumbi*. Rituel. Musique. Mémoire Tradition.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1- Duelo dos Secretários.....	27
Fotografia 2- Ticumbi (1).....	27
Fotografia 3- Devoção.....	30
Fotografia 4- Mestre Tertolino Balbino.....	32
Fotografia 5- Berto Florentino.....	36
Fotografia 6- Rei de Congo, Jonas Balbino.....	39
Fotografia 7 - Antônio Alexandre, Rei de Bamba.....	42
Fotografia 8 - Antônio C. Alexandre, Sec.do Rei de Bamba.....	42
Fotografia 9 - Arquimino dos Santos, Sec. do Rei de Congo.....	42
Fotografia 10 -Gilvan Francebílio dos Santos, Congo.....	42
Fotografia 11 - Miguel Timboíba dos Santos. Congo (neto de Arquimino).....	43
Fotografia 12- Ticumbi década de 70.....	45
Fotografia 13-Mestre Terto e Jonas Balbino (1)	45
Fotografia 14- Mestre Terto e Jonas Balbino (2).....	45
Fotografia 15- Jongo Nossa Senhora Aparecida.....	54
Fotografia 16- Placa indicando a comunidade quilombola de Porto Grande.....	56
Fotografia 17- Jongo de Cosme e Damião , Mestre Osmara.....	56
Fotografia 18 - Igreja de São Benedito. Comunidade de Barreiras.....	58
Fotografia 19- Jongo de São Benedito da Comunidade de Barreiras.....	59
Fotografia 20- Cortejo do dia 31 de dezembro para buscar São Bino.....	59
Fotografia 21 - Cais da Barca.....	60
Fotografia 22- Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição.....	62
Fotografia 23 - Igreja de São Benedito.....	64
Fotografia 24- São Bino.Comunidade de Barreiras.....	69
Fotografia 25- São Benedito, o padroeiro.....	69
Fotografia 26- Jongo de São Benedito, Mestre Santos Reis.....	82
Fotografia 27- Visita do Ticumbi à Casa da Cultura.....	83
Fotografia 28- Visita do Ticumbi à exposição Reis em Devoção.....	84
Fotografia 29- Ticumbi (2).....	89

Fotografia 30 - Ensaio. Comunidade de Porto Grande.....	89
Fotografia 31 - Grupo de Jongo de Cosme e Damião, no Rio Cricaré.....	92
Fotografia 32- Hamilton de Oliveira.....	105
Fotografia 33 - Violeiro Chico Dantas.....	107
Fotografia 34- Violeiro, Renan dos Santos.....	108
Fotografia 35- Ticumbi e OSES.....	120
Fotografia 36- Público do evento: De Terto pra Berto.....	124
Fotografia 37- Diploma Embaixador Cultural.....	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Esquema da participação da família do Mestre Terto no Ticumbi.....	33
Figura 2 Esquema da participação da família Santos no Ticumbi.....	41
Figura 3 Etapas do Cortejo do dia 31 de dezembro	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O TICUMBI	21
1.1 Considerações sobre a origem do Ticumbi.....	23
1.2 Os sujeitos da pesquisa: reflexões sobre cultura, identidade e tradição.....	31
1.3 O Mestre Tertolino Balbino.....	32
1.4 Berto Florentino	35
1.5 Considerações sobre os brincantes.....	37
2 OS LUGARES – TICUMBI LUGAR DE MEMÓRIA.....	49
2.1 Comunidade de Porto Grande.....	55
2.2 Igreja de São Benedito das Piaba.....	57
2.3 Cais da Barca.....	60
2.4 Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição.....	61
2.5 Igreja de São Benedito.....	62
2.6 “Na minha família, todos são devotos...”	65
2.7 São Benedito e São Bino.....	67
3 RITUAL	71
3.1 A Dança.....	74
3.2 Estrutura da dramatização.....	76
3.3 Considerações acerca da corporalidade do Ticumbi.....	84
3.4 A vestimenta.....	88
3.5 Escutar é percorrer paisagens afetivas.....	90
3.5.1 - 1º Ato : O Ensaio Geral.....	94
3.5.2 - 2º Ato: O Cortejo.....	96
3.5.3 - 3º Ato: A Dramatização.....	98
3.6 Uma abordagem etnomusicológica.....	99
3.7 Nas Embaixadas: as narrativas divertem, revelam e denunciam.....	109
3.8 Ticumbi e Orquestra.....	119
3.9 De Tertó pra Berto: a transição.....	121

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....126

REFERÊNCIAS.....128

ANEXOS.....135

ANEXO 1.....135

ANEXO 2 136

ANEXO 3137

ANEXO 4 138

ANEXO 5..... 141

ANEXO 6..... 142

INTRODUÇÃO

A região do Sapê do Norte¹ é um local de extensa plantação de eucalipto. Nessa região estão localizadas muitas comunidades quilombolas férteis em práticas tradicionais de caráter devocional. Inúmeros são os grupos de devoção a São Benedito localizados nesse território, que abriga as regiões de São Mateus e Conceição da Barra. Esses são dois dos mais antigos municípios do Estado do Espírito Santo. Segundo a história divulgada pela prefeitura da referida localidade, a fundação de Conceição da Barra remonta a data de 1537, tendo a construção do seu porto como um marco para a constituição da cidade. A região, povoada, inicialmente, pela população indígena e, em seguida, pelos portugueses, africanos e seus descendentes, constituiu um núcleo populacional chamado Barra, estrategicamente próximo do rio Cricaré.

A intensa atividade dos navios, que percorriam o rio Cricaré e que também aportavam em São Mateus, promoveu um expressivo comércio de negros escravizados nesse local. Uma investigação sobre o nefasto período da escravidão, através dos escritos de Cleber Maciel (2016), revela a contribuição de diversos povos da África Subsaariana na formação dos territórios analisados. Amparado por documentos da história capixaba, Maciel revela as etnias que desembarcaram no país para serem usadas em trabalhos forçados nos engenhos de cana de açúcar e como ferreiros. Entre tais etnias, o autor cita os sudaneses, em maior quantidade no século XVI. No decorrer do século XVII, o grupo mais presente era de bantos, comunidade na qual estavam inclusos os Congos e os Crioulos, também chamados de Angolas, por terem sido embarcados deste local da África. Esses povos desembarcaram nos portos de Vitória, São Mateus e Cachoeiro de Itapemirim, portanto, nessas regiões do estado, houve uma afluência significativa da presença africana com o deslocamento constante engendrado pela escravidão.

¹De acordo com (FERREIRA 2011, p.3-4), “O sapê é a vegetação encontrada no nativo, que acompanha as muçungas dos Tabuleiros Terciários, protegendo os afloramentos de água subterrânea – nascentes, lagoas e zonas de recarga hídrica. O “Sapê do Norte” era o longínquo, ao longo dos vales dos rios Cricaré e Itaúnas, região há muito habitada por agrupamentos negros e camponeses que assim se organizaram e se apropriaram da natureza desde os tempos da escravidão colonial até meados do século XX”.

Dessa forma, a região do Sapê do Norte mantém, de forma significativa, a herança negra em sua constituição cultural. Em muitas regiões, foram formados núcleos de resistência, os quais constituíram os quilombos que integram relevante parte desse território. Nesses lugares, foi possível a transmissão de seus saberes às novas gerações, que ainda lutam para preservar seu legado.

Este trabalho apresenta os resultados de uma investigação sobre o patrimônio cultural² transmitido pelos afrodescendentes, no território que abriga o Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra, popularmente conhecido como Ticumbi.³ Tal investigação se deu através da observação, da participação e da análise da celebração devocional do Ticumbi, especificamente, do Mestre Tertolino Balbino. A pesquisa se debruçou na análise de aspectos ligados à determinados elementos constituintes da festa, como a música, a dança e demais componentes estruturais do ciclo devocional, a saber: ensaio, cortejo e dramatização. Esses segmentos foram atrelados à análise da memória e da ancestralidade, constituintes da tradição desse grupo em atividade há mais de três séculos.

Esse trabalho concentrou-se no esforço de elucidar a formação desse festejo, que foi analisado como um ritual,⁴ com a proposta de compreender o lugar dos personagens, das memórias e dos elementos constituintes da celebração, como atributos de fortalecimento de uma identidade híbrida. O método de análise utilizado se revelou de base qualitativa, com a procura do constante diálogo com os personagens que englobam a referida prática tradicional.

Formada em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo em 2011, passei a exercer a função docente em Arte/Musicalização na Educação Básica pela Prefeitura Municipal de Vitória. Desde então, ao desenvolver projetos de arte, articulados à proposta institucional escolar, procurei promover a inserção de conteúdos que auxiliam a pensar as relações étnico-raciais. Na intenção de

² Uma explicação desse conceito será apresentada no primeiro capítulo dessa pesquisa.

³ Existem quatro grupos de Ticumbi em atividade no Norte do Estado, são eles: Ticumbi de Itaúnas do Mestre João Falcão, Ticumbi do Bongado do Mestre Anísio Ribeiro, Ticumbi de Santa Clara do Mestre Angelo Camilo da comunidade do Angelim e o Ticumbi do Mestre Tertolino, único em atividade na cidade de Conceição da Barra.

⁴ O conceito de Ritual será elucidado e analisado, sob perspectiva de Victor Turner, no capítulo 3 dessa dissertação.

buscar ações pedagógicas voltadas para o cumprimento da Lei nº 10.639/03,⁵ compus propostas de aulas que conversavam com o patrimônio imaterial, construído com o legado cultural dos povos indígenas e dos descendentes dos povos escravizados. Busquei, dessa forma, aprofundar a pesquisa sobre as práticas tradicionais dos municípios nos quais a presença negra se evidencia através das festas religiosas. Elegi Conceição da Barra para campo de investigação. Em 2014, tive o primeiro contato com os sujeitos da pesquisa, durante as celebrações de ano novo no referido município, quando se realizou a chegada do São Benedito do Córrego das Piabas⁶ no Cais da Barca. O dinâmico cortejo, marcado pela presença de diversos grupos de jongo,⁷ os quais anunciavam a chegada do Santo ao som de tambores e canzás,⁸ aprofundou meu interesse de investigação dessa expressão cultural. Desse modo, optei por desenvolver um projeto sobre essa temática, no curso de mestrado em 2016, por considerar fundamental a inserção dessa pesquisa no âmbito das artes e de demais estudos acadêmicos relacionados às culturas tradicionais que desempenham diálogo com o patrimônio cultural.

Os registros, apreendidos durante o trabalho de campo, realizado nos anos de 2015, 2016 e 2017, foram inseridos em um projeto de exposição⁹ fotográfica e audiovisual, o qual foi selecionado pelo IHGVV (Instituto Histórico e Geográfico de

⁵ Sancionada em 2003 pelo ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva institui em seu artigo: "Art. 26. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. § 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasil. Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como 'Dia Nacional da Consciência Negra'. Disponível em < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acessado em 23/09/2017

⁶ Rodrigues (2017) elucida sobre essa denominação "Embora o santo seja o mesmo para o catolicismo, entre os devotos de cada comunidade ou grupo de jongo, os santos ganham personificação e identificações distintas, recebendo denominações peculiares, como São Benedito de São Mateus. São Benedito de Conceição da Barra, São Benedito do Guaxi, São Benedito das Piabas, entre outras". (RODRIGUES, 2017 p. 32)

⁷ No decorrer da pesquisa farei uma descrição mais ampla sobre esse importante patrimônio imaterial e sua relação com a prática tradicional do Ticumbi.

⁸ Nome atribuído ao instrumento musical de percussão da classe dos idiofones, recebe outras denominações: casaca, canzaca. Na região norte do Espírito Santo é popularmente conhecido como canzá. A Comunidade de Barreiras fabrica os instrumentos usados em suas práticas culturais.

⁹ Ver matéria do Jornal A Gazeta e folder de divulgação em ANEXO

Vila Velha), com apoio da PMVV, e se efetivou numa mostra denominada “Reis em Devoção”, exibida na Casa da Memória, na Prainha em Vila Velha.

As imagens dos brincantes devotos, registradas durante o cortejo e no momento da dramatização, ficaram expostas no período de 10/11 a 16/12 de 2017. Em seguida, surgiu a oportunidade de tornar a mostra itinerante. A convite da Prefeitura de Conceição da Barra, transferi a exposição para a Casa da Cultura Hermógenes Lima da Fonseca, o que permitiu a visita do Ticumbi, ocorrida no dia 1 de janeiro de 2018.

São Benedito é nosso santo
Junto com Jesus amado
Agora vamos atender
Onde fomos convidados.¹⁰
(BRINCANTES DO TICUMBI, 2018)

A temporada da exposição na Casa da Cultura Hermógenes Lima da Fonseca foi encerrada no dia 15 de janeiro e a mostra foi direcionada para a praça central em Itaúnas, durante os festejos de São Sebastião. Parte do acervo foi legado aos integrantes representados e outro segmento de imagens, que retrata os grupos, foi transferido, permanentemente, para Sede da Associação de Folclore em Conceição da Barra.

Construí esta pesquisa partindo da hipótese de que o fortalecimento da fronteira identitária dos brincantes é promovido pelo Ticumbi, pois, através dos aspectos constituintes da festa, como a música, a dança, o canto e a devoção, é que se torna possível que a condição do Ticumbi, como lugar de memória, se revele como referência cultural para a identificação de determinado grupo étnico. Nessa perspectiva, a pesquisa defende que essa prática legitima a identificação territorial desses povos. Os próprios atores do ritual se reconhecem através da sua identidade étnica, a qual é promovida num campo de interação com os demais membros da comunidade e fortifica a alteridade entre seus indivíduos.

A metodologia usada para a construção dessa dissertação contou com a pesquisa bibliográfica, documental e a de campo. A princípio, me detive em autores que

¹⁰ Verso entoado pelos brincantes do Ticumbi durante a visita à exposição na Casa da Cultura de Conceição da Barra.

inauguraram escritos sobre o Ticumbi de Conceição da Barra, entre eles, estão Guilherme Santos Neves (1976) e Bernadete Lyra (1981), que elucidaram importantes questões acerca da constituição do Ticumbi. A metodologia utilizada, buscou privilegiar a história oral, transmitida pelos brincantes e demais participantes devotos. Partindo do pressuposto de que a construção da identidade do grupo é fortalecida pela memória individual e coletiva dos sujeitos, busquei amparar a pesquisa com referenciais teóricos de autores que abrangem esses estudos, como os escritos por Pollack (1992). Nesse campo, busquei analisar as narrativas presentes nas letras do Ticumbi e nos diálogos que tive com os atores da pesquisa. A reflexão acerca dos lugares de memória se fez possível com auxílio das obras de Pierre Nora (1993) e de Halbwachs (2009).

Questões acerca da constituição do território quilombola do Sapê do Norte e temáticas como as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial do Ticumbi e de expressões culturais do entorno foram amparadas por pesquisadores como Cleber Maciel (2016) e Osvaldo Martins de Oliveira (2011; 2016).

Na esfera da formação do ritual, aspectos relativos à construção das letras do “canto falado”, do movimento das danças (coreografada e, em alguns momentos, improvisada), da abordagem em etnomusicologia e dos demais elementos que fortalecem a constituição da identidade e a memória dos grupos (no contexto de expressão do patrimônio cultural imaterial), busquei a contribuição dos seguintes estudiosos: Alan Merriam (1980), Tiago Oliveira Pinto (2011), Murray Schafer (1991), Jerónimo (2015).

Questões acerca da tradição, cultura e identidade dos sujeitos que compõem o Ticumbi foram analisadas e amparadas por trabalhos de Denys Cuche (1999) e Fredrik Barth (1969), com estudos de significativa importância para a análise e reflexão da construção da pesquisa.

Na organização dessa dissertação, optei por estruturá-la em três capítulos. No primeiro capítulo, apresento o Ticumbi, seus personagens, a história de origem da festa, descrevo o território do Sapê do Norte e faço uma breve introdução dos sujeitos da pesquisa, suas motivações para a integração ao grupo e seus relatos devocionais. A narrativa sobre os mesmos se realizará ao longo de toda a dissertação.

No segundo capítulo, revelo os lugares onde o Ticumbi se manifesta e concebo a celebração, em seus segmentos, como lugar de memória. Faço, ainda, uma descrição sobre a formação desses lugares e elaboro reflexões acerca das relações de pertencimento dos brincantes e demais devotos com o território em que a prática cultural se realiza. A devoção é descrita, nesse segmento, através do relato sobre as motivações religiosas dos brincantes, em suas relações de fé com São Benedito.

No terceiro capítulo, defendo o Ticumbi como um ritual e relato sua estrutura em três momentos: o ensaio geral, o cortejo e a dramatização. A organização e a expressividade dessas etapas são descritas e analisadas por um viés etnomusicológico. Procurei evidenciar a contribuição da música, que atua como um elemento fortalecedor da inscrição identitária dos sujeitos da celebração. Ainda atrelada às questões da etnomusicologia, analiso aspectos das memórias coletiva e individual, reveladas nas narrativas através das letras do canto falado e das louvações, assim como aspectos da tradição e da ancestralidade. Nesse capítulo, aproveito para descrever, com maiores detalhes, duas experiências que foram possíveis pelo trabalho de campo: a ação de acompanhar o encontro do Ticumbi numa apresentação inédita com a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, realizada no Teatro Sesc Glória em Vitória, e a transição da função de Mestre do líder Tertolino Balbino para seu Contraguia, o devoto Berto Florentino, numa cerimônia realizada na cidade de Conceição da Barra.

O capítulo sobre devoção percorreu as histórias de fé, de antigos brincantes e daqueles já falecidos, que foram de extrema importância para a construção da análise desta pesquisa. A captura desses relatos se tornou possível através de registros gravados em documentários, cito, portanto, quatro importantes trabalhos audiovisuais. O primeiro, realizado pelo cineasta Orlando Bomfim Netto, que foi o pioneiro no registro, a partir da década de 1970, de aspectos da cultura do Espírito Santo, em documentários que se tornaram fontes de grande valor para o patrimônio histórico do estado. O filme em questão é “Canto Para Liberdade – A festa do Ticumbi” (1978). Outro documentário etnográfico, produzido na mesma década, é “Ticumbi” (1977), de Elyseu Visconti, que obteve o prêmio de Melhor Trilha Sonora no Festival de Brasília, em 1977. O terceiro trabalho audiovisual, mais contemporâneo, favoreceu o entendimento sobre a organização da festa dos

brincantes. “Ticumbi”, de Apoena Medeiros, foi produzido em 2007 pela Agência Vix. O documentário registrou partes do cotidiano de alguns brincantes do ritual em seus momentos de ofício e de atuação na dramatização, servindo de importante fonte de amparo à pesquisa. O quarto filme que contribuiu para a pesquisa foi o documentário “Reis Quitumbis”, filmado entre 2007 e 2009, produzido pelo Instituto Elimu Professor Cleber Maciel, com recursos do IPHAN, dirigido por Osvaldo Martins de Oliveira, com coordenação técnica de Ricardo Sá, se constituiu como importante fonte de investigação dos saberes das comunidades quilombolas do Sapê do Norte.

Ao constatar a significativa contribuição que registros audiovisuais são capazes de fornecer, considerei pertinente inserir, em anexo, um DVD com fragmentos do ritual em suas etapas (ensaio, cortejo e representação), construídos durante o trabalho de campo. Penso que essa ação auxiliará na preservação da memória e contribuirá para aqueles que procuram ter uma compreensão mais abrangente dessa prática cultural. Indicarei, no decorrer do texto, os trechos que correspondem as temáticas desenvolvidas na pesquisa.

1 O TICUMBI

Os registros impressos sobre o Ticumbi foram inaugurados pelo pesquisador do folclore capixaba Guilherme Santos Neves, que publicou nos Cadernos de Folclore nº 12, em 1976, um relato, no qual descreve a dramatização do auto, exibida no dia 1 de janeiro, e tece considerações acerca do sincretismo religioso presente nas festas tradicionais negras. Para o autor, se trata de um patrimônio cultural híbrido, que integra elementos da cultura ibérica, na forma de culto a São Benedito, e da cultura negra, presente nos aspectos constituintes do rito, manifestados na musicalidade, nas narrativas e na corporeidade dos brincantes.

O Ticumbi apresentado no dia 1 de janeiro é um específico fragmento de uma celebração devocional que se inicia com ensaios nas comunidades quilombolas do Sapê do Norte, mais especificamente nas comunidades de Porto Grande e Córrego do Alexandre, se desenvolve em um cortejo no dia 31 de dezembro, com a culminância do seu ciclo de festejos, no dia 1 de janeiro. A dramatização é encenada somente por homens, dezoito ao todo. A organização dos papéis da brincadeira¹¹ é explicada pelo próprio Mestre Tertolino Balbino¹², em um depoimento contido no documentário “Canto Para Liberdade – Festa do Ticumbi”, de Orlando Bonfim Netto, gravado em 1978:

Temos 1 mestre, 1 Contraguia, 1 congo, 2 congo, 3, 4, 5 vai até o final, são 12 componentes, tem mais 4 figuras que são 2 reis e 2 secretários, o Rei de Congo e o secretário do Rei de Congo, o Rei de Bamba e o secretário do Rei de Bamba. Um violeiro e um porta estandarte, esses são os componentes do Ticumbi [...]. Primeiro tem a Marcha de Rua, depois a Marcha de Entrada, tem a Entrada, depois a Entrada do Secretário com rei de Congo, a Volta das Entradas, a Corrida de Contraguia, a Entrada dos Contraguia, a Guerra, o Empire, a Volta do Corpo de Baile, o Exército, o Ticumbi, a Volta do Ticumbi, depois que cantamos a Roda grande, cantamos a Marcha de Retirada.

¹¹ O termo “brincadeira” é utilizado, para denominar as festas, pelos próprios integrantes dos grupos. O termo brincante é empregado para designar o membro dessa festa. Lyra (1981, p. 35) menciona uma explicação de um participante que disse: “brincadeira porque não é à vera”. Entendida, dessa forma, como algo não apenas no sentido de entretenimento, mas de conotação ilusória, no sentido de coisa que não é verdadeira, é encenação.

¹² No decorrer da dissertação, descrevo a história desse importante líder do Ticumbi. Acompanhei, durante a pesquisa, a transferência da função do Mestre Tertolino para o seu Contraguia, Berto Florentino, ocorrida em abril de 2018. Essa transição será descrita em um subcapítulo nesta dissertação.

O Ticumbi, também denominado Baile de Congos para São Benedito,¹³ se divide em três momentos: se inicia nos ensaios, cerca de dois meses antes da apresentação final, se desdobra em um cortejo, que se realiza no dia 31 de dezembro, no qual os brincantes percorrem o rio Cricaré para buscar o São Bino, em Barreiras, e o transportam para a igreja de São Benedito, em Conceição da Barra, e finaliza com o terceiro momento, no qual se cumpre na encenação do auto, em frente à igreja, com os brincantes caracterizados com a indumentária da representação. Nesse terceiro momento, se realiza uma encenação, na qual dois reinos africanos, de Congo e de Bamba, começam uma guerra pelo direito de cultuar São Benedito. O rei de Congo considera inadmissível a conduta do outro rei em prestar essa homenagem, por se tratar de um adversário pagão. Trava-se a guerra e o rei de Bamba é derrotado e convertido ao cristianismo pelo rei vencedor. Os brincantes homenageiam os dois santos presentes: São Benedito, o padroeiro, e São Bino (ou São Benedito das Piabas). Este último, segundo Rodrigues (2017), se trata de uma imagem que já pertenceu ao emblemático líder quilombola do Sapê do Norte, Benedito Meia Légua¹⁴.

A prática tradicional também se revela atrelada à outras expressões culturais da região, como os grupos de jongo, que passam a compor uma teia de relações significativas entre os sujeitos dessa pesquisa. O jongo, praticado pelos grupos que endossam o cortejo do dia 31 de dezembro, é uma manifestação cultural afro-brasileira, que foi reconhecida e registrada pelo Iphan como patrimônio imaterial brasileiro em 15/12/2005, a prática é elucidada por Oliveira (2016, p. 204):

Ele é uma referência cultural criada no Brasil pelas capacidades poéticas e artísticas de africanos e seus descendentes de origem bantu, que foram escravizados nas fazendas de café na região Sudeste brasileira. No Espírito Santo, o nome jongo se refere às cantigas ou pontos entoados nas denominadas “rodas de jongs” ou “rodas de caxambu.

Diversos grupos de jongo acompanham o Ticumbi, alguns grupos são compostos por integrantes das comunidades quilombolas de Conceição da Barra, como o Jongo de Cosme e Damião, liderado pela Mestre Osmara, moradores de Porto

¹³ Segundo Jonas dos Santos Balbino, numa entrevista concedida em 03 de junho de 2017, em Conceição da Barra, o Baile ficou popularmente conhecido como Ticumbi depois da visita do grupo a São Paulo, durante as comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo.

¹⁴ A história desse importante líder quilombola será descrita mais detalhadamente no subcapítulo que relata aspectos da devoção dos brincantes.

Grande, e o Jongo de Nossa Senhora Aparecida, do Mestre Douglas Alexandre, residentes da Comunidade de Córrego do Alexandre e o Jongo de Nossa Senhora de Sant' Ana, da Dona Maria Amélia. Um importante jongo é o do Mestre Santos Reis, que estabelece uma conexão significativa com uma das imagens de São Benedito, festejada no ritual. Essa relação será descrita mais detalhadamente no capítulo seguinte.

1.1 Considerações sobre a origem do Ticumbi

A obra do historiador Elikia M'Bokolo (2012) fornece fontes que contribuem para elucidar a origem do ritual. Nessa obra, o autor apresenta um relato em que personagens históricos no século XVII travam uma disputa engendrada por uma crise de sucessão ao Reino de Congo, durante os anos de 1614 a 1641. Os nomes dos atores desse conflito são o rei de Congo e o duque de Mbamba, chefe da província de Mbamba, que provocava o poder do imperador ao recusar o pagamento dos impostos instituídos pelo rei de Congo. Outros autores também postulam escritos nos quais as denominações de determinados personagens históricos remetem aos nomes dos protagonistas da dramatização do Ticumbi celebrado no dia 1 de janeiro. Os reis de Congo e de Bamba evocam personagens africanos relatados na obra sobre o Ticumbi de Bernadete Lyra (1981). A autora apresenta um fragmento literário que defende a linhagem africana dos personagens. Amparada pelo relato de Gaspar Barléu (1940), a seguinte cena é revelada:

Segunda vez o rei do Congo e o duque de Bamba dirigem-se por dois embaixadores Nassau que julgando conveniente cair-lhes em graça com algum serviço, os acolheu às expensas públicas e deles se despediu, quando estavam de partida para Holanda, onde apresentaram ao Príncipe de Orange uma carta do seu rei e outra aos diretores da Companhia. Eram eles de compleição robusta e sadia, rosto negro, muito ágeis de membros que ungiam para dar maior facilidade aos movimentos. Vimo-lhes as danças originais, os saltos, os temíveis floreios de espadas, o cintilar dos olhos simulando ira contra o inimigo. Vimos também a cena em que representavam seu rei sentado no sôlio e testemunhando a majestade por um silêncio pertinaz. Depois vimos a cena dos embaixadores vindos do estrangeiro e adorando ao rei, conforme o cerimonial usado entre suas nações, as suas posturas, a imitação das suas cortesias, e mostras de acatamento, cousas que, para divertimento dos nossos exibiam um tanto alegres depois de beberem. (BARLÉU, 1940, p.256).

O trecho, presente na obra do mencionado autor, relata a conquista de Angola pelos holandeses, a qual ocasiona a ida de dois embaixadores, enviados pelo Rei de Congo e Duque de Bamba, a Maurício de Nassau, no Brasil. A semelhança com a dramatização do Ticumbi fica bastante evidente e reforça o depoimento do atual Rei de Congo, Jonas Balbino, que, ao ser questionado em 2016, a respeito da raiz da festa, afirma com convicção que se trata de uma herança cultural que veio da África: “É uma cultura dos nossos ancestrais que vieram da África, eu me sinto muito honrado em dar continuidade a essa tradição, o Baile de Congo de São Benedito existe há mais de trezentos anos”.

Relatos sobre a construção de danças, conhecidas como congos (ou cucumbis), no Brasil, aparecem nos escritos de Mello Moraes (1946), que aponta a característica aglutinadora que a manifestação possuía na aproximação das diferentes etnias que povoavam o território brasileiro. No período em que escreve sobre aspectos das congadas, final do século XIX, ele esclarece que estas seriam dramatizações referentes a episódios da mitologia e da história da África Centro-Occidental que, a princípio, foram construídos por escravizados de diferentes etnias que, durante algumas festas de rua, se entregavam às celebrações em suas línguas natais. O historiador descreve: “Cucumbis, Congadas no Sul, Congos no norte do Brasil, são autos populares negros, somas de danças, episódios desirmanados, convergidos, meio arbitrariamente, para um só enredo” (MORAES, 1946, p.386). Em suas narrativas, o autor aponta a pluralidade cultural edificada nesses momentos, nos quais os diversos personagens entoavam músicas, recitavam textos de origem portuguesa e africana, utilizavam instrumentos percussivos e dramatizavam um enredo em que um príncipe morria e o rei e a rainha requisitavam sua ressurreição ao feiticeiro através de rituais mágicos.

Outro autor que reflete sobre as representações dos bantos e sudaneses escravizados, reveladas nas festas de coroação de reis de congo, é Câmara Cascudo (1962), que aponta que essas encenações eram aprovadas pelas autoridades, as quais viam nessa liberdade de celebração uma forma de manter os grupos subjugados. Em seus relatos, Cascudo menciona elementos que constituíam as festas promovidas pelos escravizados, como os cortejos, que

seguiram para as igrejas, as embaixadas, que eram mencionadas e representadas com um bailado ágil, no qual o embaixador anuncia sua missão e, em seguida, trava-se a luta com os fiéis do monarca adversário. Outra consideração importante, realizada por Cascudo, é a constatação da ausência de figuras femininas nos autos e danças dramáticas ocorridas na extensão territorial da Bahia ao Amazonas, não participando a rainha Njinga,¹⁵ representada pelo seu embaixador nessas ocasiões.

As embaixadas em reinos africanos antigos eram elementos que constituíam parte dos ritos de entronização de reis e se manifestavam como meio de comunicação bastante relevante entre as autoridades políticas. Souza (2006) reflete sobre a importância dos embates constituídos durante esse segmento em forma de dança, que tematiza o conflito entre o Rei de Congo e os enviados do reino adversário. A autora constata que as embaixadas oferecem importante material para a compreensão da organização social africana, através das referências narrativas, e considera que essa encenação serve como material de análise para elucidar o processo de composição de uma identidade católica negra na América Portuguesa:

O fato de as embaixadas serem corriqueiras nas relações dos reinos africanos entre si e com países europeus e de aparecerem como peça central das congadas realizadas por ocasião da eleição de rei congo no Brasil aponta para aspectos do processo por meio do qual se constituiu esse costume, que incorporou elementos da história africana, fazendo da festa um lugar de memória, no qual o passado era periodicamente revivido, contribuindo assim para a afirmação de uma identidade. Representação realizada no contexto da festa, foi formada a partir de fragmentos das culturas africanas e da portuguesa ligados às tradições culturais e a fatos da história daqueles povos, principalmente os da África Centro-Occidental. (SOUZA, 2006, p.304).

No início da dramatização do Ticumbi, o embaixador do Rei de Congo apresenta seu rei como soberano de toda a província e rende, em muitos versos, homenagens a esse rei mais velho: “Fala valoroso Rei de Congo Rei de Congo/ Rei de Congo assim chamado/ Que foi rei em Kofadafi/ E em Guiné foi apresentado”. Como observado presencialmente, durante a ida ao Reino de Bamba a embaixada, é

¹⁵Rainha do Ndongo, atual Angola, Nzinga Mbandi (1582-1663) entrou para a história como combatente destemida, exímia estrategista militar e diplomata astuciosa. Câmara Cascudo relata que, nas dramatizações de coroação de Reis de Congo, em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul: “[...] está a Rainha Ginga, silenciosa e desfilando soberba, ao lado do Rei de Congo, seu impossível esposo, pois, historicamente, foi inimigo tenaz e tantas vezes derrotado” (CASCUDO, 1962, p. 230).

proferida com autoridade, pelo Secretário do Rei de Congo, que invoca a soberania do seu monarca:

Dá licença rei de Bamba, licença queira nos dar
Tenho ordem por escrita para no seu palácio entrar
Rei de Bamba, o meu o seu o poderoso Rei de Congo
Rei de Congo assim chamado
Que governa toda a província, país e todos os Estados
Por mim mandou dizer
Que a festa do glorioso São Benedito vocês não fazem
Enquanto o peito dele resistir
E aquela linda e gloriosa espada clarear
Ele lhe dará tamanho golpe que pedaço há de voar.
E vocês vão ajoelhar nos pés dele
Para ele lhes batizar
(ARQUIMINO DOS SANTOS CONCEIÇÃO DA BARRA, 2017)

A origem africana é constantemente evidenciada nos versos do Ticumbi, proferidos pelos reis e secretários. As embaixadas, dessa forma, assumem um subsídio relevante para a compreensão da origem da festa e questões relacionadas a elementos da herança cultural, transmitida pelos ascendentes dos sujeitos da pesquisa. Estes, ressignificaram suas práticas nos territórios quilombolas e estabeleceram uma relação lúdico-sagrada com os aspectos constituintes do legado patrimonial dos seus ancestrais.



Fotografia 1- Duelo dos Secretários. Conceição da Barra- ES. 2017. Fonte: Aline Meireles



Fotografia 2- Ticumbi (1). Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles

A transmissão de uma prática tradicional pelos agentes detentores de uma cultura permite o fortalecimento de questões ligadas à legitimação de uma determinada prática ser reconhecida e instituída como patrimônio cultural imaterial. A definição de patrimônio foi reformulada desde as primeiras concepções que originaram o termo, assim como a reestruturação dos conceitos de conservação e preservação, contidos nessa organização. Segundo Ferreira (1986), a origem etimológica da palavra vem do latim *patrimonium* (*patri*, pai + *monium*, recebido). O termo está, historicamente, ligado ao conceito de herança. Em 1972, durante a Convenção do Patrimônio Mundial da Unesco, o patrimônio cultural, conhecido até então como patrimônio histórico, abrangia:

Monumentos: obras de arquitetura, escultura e pintura monumentais, elementos ou estruturas de natureza arqueológica, inscrições, cavernas e combinações destas que tenham um valor de relevância universal do ponto de vista da história, da arte ou das ciências; Conjunto de edificações: separados ou conectados, os quais, por sua arquitetura, homogeneidade ou localização na paisagem, sejam de relevância universal do ponto de vista da história, da arte ou das ciências; Sítios: obras feitas pelo homem ou pela natureza e pelo homem em conjunto, e áreas que incluem sítios arqueológicos que sejam de relevância universal do ponto de vista da história, da estética, da etnologia ou da antropologia. (UNESCO, 1972 apud BARRETO, 2000, p.12)

A noção de patrimônio imaterial é ampliada a partir da Constituição Federal de 1988, no Capítulo III, Seção II, Artigo 216, passando a representar um marco legal da alteração política de salvaguarda do patrimônio cultural, pois institui a categoria do patrimônio intangível, quando considera “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Nesta dissertação, apresentarei algumas considerações sobre o Ticumbi transmitido como um bem cultural em sua categoria intangível, que abrange a tradição cultural afro-brasileira, estudada nesta pesquisa. Algumas práticas tradicionais populares, como o Ticumbi, apesar de não serem instituídas como

patrimônio imaterial oficialmente registradas,¹⁶ podem ser pensadas como um patrimônio cultural que, de acordo com o IPHAN (2018) são:

[...] práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).

O auto reconhecimento do valor dos saberes que edificam essa herança, por parte dos sujeitos perpetuadores da cultura na comunidade onde a pratica tradicional se revela, é de significativa importância para o processo de salvaguarda. Esse entendimento, por parte dos atores, fomenta a produção de estratégias, procedimentos e ações de fortalecimento de seu legado, o que possibilita a ação de cobrar dos órgãos públicos a garantia de seus direitos respaldados pela Constituição Federal. Os sujeitos que residem onde a prática cultural do Ticumbi é desenvolvida passam por inúmeras dificuldades nas questões de reconhecimento de seus territórios. O Ticumbi, encarado como patrimônio cultural capixaba, é um instrumento de força que permite e possibilita a essas comunidades se reconhecerem pertencentes de uma tradição cultural, a qual se ampara nesses espaços/territórios.

O Patrimônio Cultural Imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. É apropriado por indivíduos e grupos sociais como importantes elementos de sua identidade. (IPHAN 2018).

O território do Sapê do Norte é rico em manifestações culturais. O Ticumbi só existe em solo capixaba, por isso, pesquisar sua história, características e desdobramentos, permite que se reconheça e encare essa tradição cultural como tradutora da identidade dos constituintes desse local. Oliveira (2011) reflete sobre a constituição de um território amparado pela consciência étnica dos sujeitos detentores da tradição

¹⁶ Em abril de 2018, o site da Assembleia Legislativa do Espírito Santo divulgou informações sobre um Projeto de Lei, (PL) 74/2018, que objetiva transformar o Ticumbi em patrimônio imaterial do Espírito Santo. O projeto tramita na Comissão de Justiça para a elaboração de parecer sobre a sua constitucionalidade e depois será analisado pelos colegiados de Cultura e Finanças. O documento consta no anexo dessa pesquisa.

Na perspectiva da análise da consciência étnica dos direitos aos territórios, entendemos que os rituais festivos como jongo, congo e baile dos congos não são apenas culturas imateriais, pois são partes de territórios negros etnicamente diferenciados, afinal o território é a síntese entre a dimensão físico-geográfica (a terra) e a dimensão simbólica da territorialidade, e quem se apropria e operacionaliza as dimensões da cultura ou do patrimônio cultural quilombola são as comunidades que se definem como tais. Portanto, nos rituais festivos encontramos uma dimensão simbólica e uma linguagem metafórica que os sujeitos coletivos empregam para falar de uma realidade que é também material. Nesse sentido, os rituais festivos existem em comunidades que transitam entre a resistência e a negociação, que herdaram e transmitem seus bens culturais como sinais diacríticos demarcadores de territórios. (OLIVEIRA, 2011, p.165)



Fotografia 3- Devoção. Conceição da Barra. 2017. Fonte: Aline Meireles

1.2 Os Sujeitos da pesquisa: Reflexões sobre Cultura, Identidade e Tradição

Ao indicar os sujeitos da pesquisa que interpretam os personagens durante a encenação do dia 31 de dezembro, optei por organizar os nomes em uma lista, seguindo a explicação do elenco pelo Mestre Tertolino Balbino.

INTEGRANTES DO TICUMBI DE 2018
Mestre: Tertolino Balbino
Contra Guia: Berto Florentino
Congos: Alefe dos Santos de Jesus
Clóvis dos Santos
Domingos Júlio
Douglas dos Santos Alexandre
Gilvan Francebílio dos Santos
Hamilton de Oliveira
João dos Santos Feliciano
Josielson Gomes dos Santos
Miguel Timboíba dos Santos
Silvanir da Conceição
Rei de Congo: Jonas dos Santos Balbino
Sec.de Rei de Congo: Arquimino dos Santos
Rei de Bamba: Antônio Alexandre
Sec.de Rei de Bamba: Antônio Carlos Alexandre dos Santos
Violeiro: Renan dos Santos
Porta Estandarte: Turíbio dos Santos

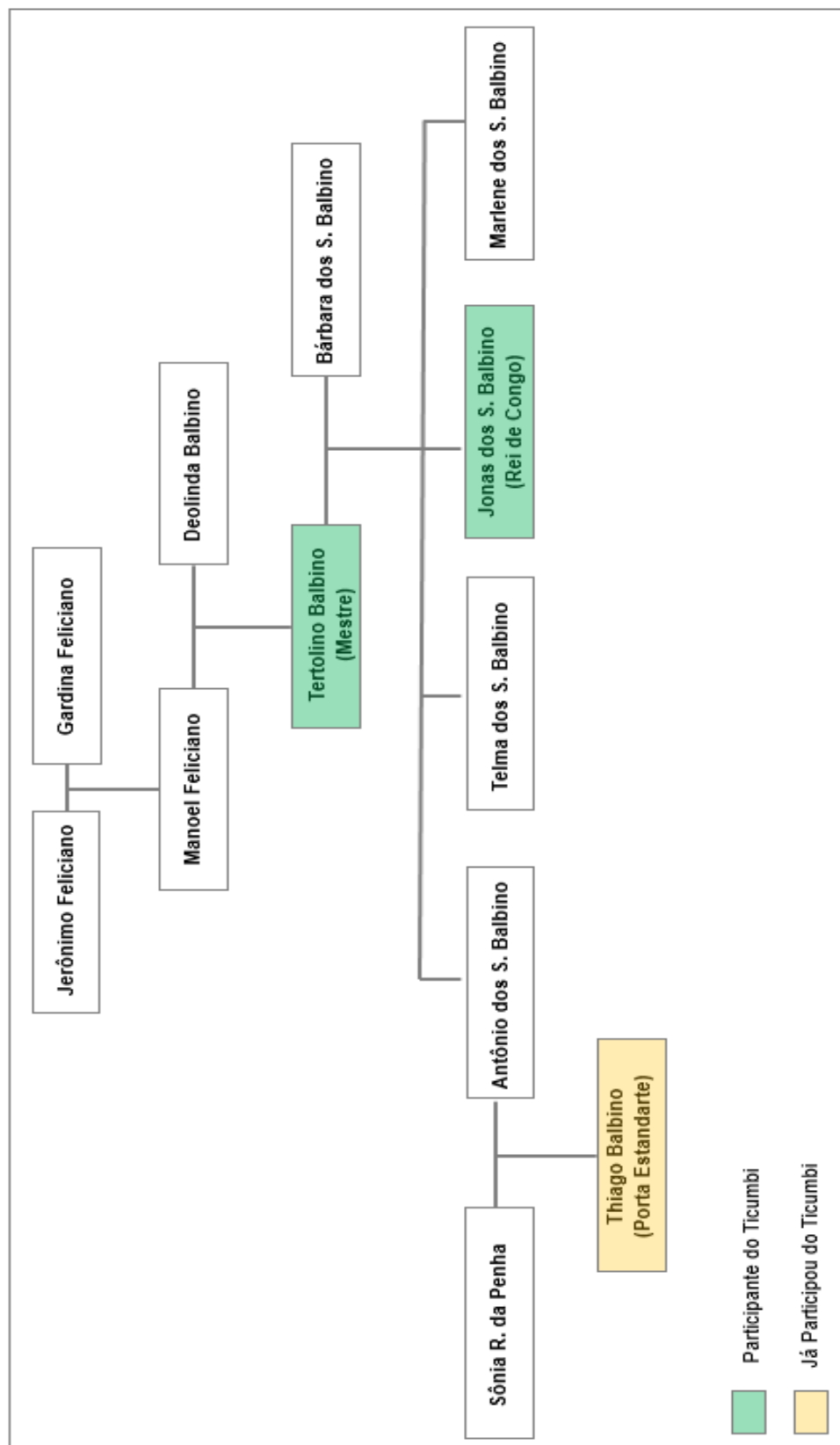
1.3 O Mestre Tertolino Balbino

O Mestre Tertolino Balbino nasceu em 27 de abril de 1933, no povoado de Santana, em Conceição da Barra. Foi na comemoração do quarto centenário da cidade de São Paulo que ele assumiu o Baile de Congo de São Benedito. Em suas narrativas, ele relata que entrou no Ticumbi aos 17 anos. Na época, o grupo era comandado pelo seu padrinho, Luiz Hilário, o irmão deste, era Teófilo Hilário (sogro do Mestre Tertolino), que personificava o Rei de Bamba e, com esses grandes personagens, ele aprendeu o ofício de mestre. O avô do mestre Tertolino relatava, em muitas histórias que contava para seu neto, que era nagô, e alegava que seu nome era Silvestre Nagô e que atuava como secretário no quilombo do Negro Rugério, conhecido líder quilombola que, em escritos de Aguiar (1995), foi o primeiro a adotar o baile de congos para celebrar São Bino no quilombo do Morro de Nossa Senhora de Sant'Ana. O esquema de parentesco, na página seguinte, revela a participação da família Balbino no Ticumbi.



Fotografia 4- Mestre Tertolino Balbino. Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles

Esquema da participação da família do Mestre Terto no ritual



Em uma reportagem concedida ao jornalista Rogério Medeiros, no jornal A Gazeta de 1977, Mestre Terto relata a trajetória que percorreu para ser tornar o novo líder do grupo:

Eu sempre assistia os ensaios do Ticumbi de seu Hilário, meu padrinho. Em 1954 ele adoeceu e morreu em Vitória. Doutor Guilherme (Guilherme Santos Neves) trouxe o padrinho para o hospital. Queria salvá-lo. Mas não conseguiu. Antes dele vir, me disse que levaria o baile a São Paulo. Disse para ele que podia ficar certo que eu faria. Cumpriu o prometido. Mas na volta, os mais antigos, eu tinha 18 anos, acharam melhor escolher outro mestre. Me tiraram. Mas a organização não estava de acordo. Pedi a São Benedito para me fazer seu mestre. Rezei duro para isso. Eu dizia que se eu tomasse conta ia conseguir fazer o congo igual ao do meu padrinho. Apreendi com ele. Tinha as minhas experiências que peguei no baile. Me deram o lugar do mestre e eu levei comigo Júlio Domingos, que tinha entrado na brincadeira na idade de 11 anos. Fui buscar todo o pessoal que brincava com Luiz Hilário. E né estamos aí brincando forte.

O critério para exercer a função de mestre já foi hereditário. Atualmente, cabe ao grupo, junto com o atual mestre, a escolha do próximo líder, o qual precisa reunir um conjunto de características meritórias para representar o Ticumbi. Mestre Tertolino relata que esse papel é de imensa responsabilidade. É o mestre quem deve tirar as “brincadeiras” e passar para os outros componentes. Ao explicar o processo de composição, ele expõe que, a princípio, ele não registra, passa os louvores oralmente para os integrantes e só se preocupa em registrar quando todos já assimilaram o conteúdo nos ensaios.

Em 2018, ocorreu a transição da liderança do Mestre Terto para o Mestre Berto, em uma cerimônia realizada em 29 de abril, em Conceição da Barra, e que contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo. Esse momento será relatado detalhadamente no terceiro capítulo dessa dissertação. Em um fragmento do baile de 2018, Mestre Terto é homenageado pelo seu filho, que conta, em versos, parte da trajetória de seu pai.

Rei de Congo

Foi no dia 27 de abril de 1933 o dia que ele nasceu
Filho de Manoel Jerônimo e Deolinda Albina do Rosário
Foi na Cidade de São Paulo e no quarto centenário
Que assumiu o Baile de Congo
De São Benedito de Conceição da Barra
Com a morte de Luiz Hilário
No baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra

Muitos negros, devotos, guerreiros
 Passaram e fizeram história por aqui
 E hoje nós temos muito orgulho de fazer parte
 Desse grupo que se chama Ticumbi
 Pra ser um grande líder tem que ter muita devoção
 Ouvir muito e falar pouco e ainda falar com a razão
 Pra não decepcionar os brincantes nem causar mal a população
 Tem que divulgar o nosso folclore,
 Aqui na Barra, no Estado e em toda a nação
 Eu quero agradecer a nossa bela sociedade
 Pelo amor e também dedicação
 De acompanhar o nosso baile de Congo
 Louvando a São Benedito
 Tertolino Balbino é o nome
 Desse nosso Mestre querido
 Sessenta e quatro anos de cultura popular
 Dos oitenta e cinco anos vivido.

1.4 Berto Florentino

Berto Florentino tem 67 anos e é um dos personagens mais experientes do Ticumbi. Descende de uma antiga linhagem atuante no baile, seu avô já foi mestre e, muitas décadas atrás, seu pai, Cuxi Florentino, já personificou o secretário de Rei de Bamba. Berto foi escolhido “por ser responsável, experiente e competente”, características proferidas por Jonas Balbino, afirmando, sobre a escolha do novo líder, que o poder de decisão foi do grupo. Berto, em entrevista transcrita do documentário Ticumbi (2007), conta sobre sua entrada no ritual:

- Eu entrei de congo, fui subindo passei a ser Contraguia, brinquei uns 2 anos de Secretário no lugar do meu pai, minha família tem mais de 150 anos que estão nessa brincadeira. Eu entrei no baile faz tempo, tem meu avô que brincou, depois o meu tio, meu pai Manoel Florentino (conhecido como Cuxi) e eu tive 17 filhos, uns 10 filhos querem seguir no mesmo caminho que eu estou na brincadeira, a tendência é de nunca acabar o baile, sai um, mas entra outro.



Fotografia 5- Berto Florentino. Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles

1.5 Considerações sobre os brincantes

A responsabilidade pelos versos, durante as embaixadas dos reis e secretários, fica a cargo dos próprios atores. O secretário do Rei de Bamba, Antônio Carlos Alexandre, expôs a predileção por versos da literatura de cordel e relatou, em entrevista, que se inspira nos versos do poeta Bráulio Bessa¹⁷ para a construção das suas embaixadas. Os brincantes, que se encarregam de construir seus versos, também se utilizam dos inúmeros acontecimentos ocorridos durante o ano para a produção das estrofes que transmitem a denúncia social.

O violeiro é encarregado de “dar o tom”. Esse membro segue à frente do cortejo, acompanhado pelo porta estandarte. No dia da dramatização, o violeiro permanece sentado próximo da imagem de São Benedito e o estandarte em pé, ao seu lado.

No ano de 2017, dois novos membros foram admitidos para a participação no grupo. Atualmente, a faixa etária predominante é de integrantes com idade acima de 60 anos, mas, a inclusão de participantes mais jovens tem ocorrido conforme a necessidade de substituição de integrantes falecidos. Há uma mobilização dentro das famílias dos brincantes para incentivar as crianças e jovens a acompanharem o Baile de Congos e, através da participação e da assimilação dos valores do grupo pelos mais novos, pretende-se assegurar a continuidade do Ticumbi.

Parte considerável dos componentes trabalham e residem em área rural, nas comunidades quilombolas do Sapê do Norte. Eles desenvolvem uma agricultura de subsistência nas lavouras, comercializam produtos que cultivam e promovem atividade pesqueira.

A motivação religiosa é o principal fator para a admissão no grupo. Todos que participam do grupo são católicos, devotos de São Benedito. Todos lamentam o enfraquecimento da participação familiar no ritual, devido a difusão dos princípios do cristianismo evangélico, antagônico às práticas de devoção aos santos.

¹⁷ Escritor, nasceu em Alto Santo, no Ceará. É considerado um dos maiores ativistas da cultura nordestina. Em 2012, com a criação de uma página na internet, sua poesia foi amplamente divulgada, assim como seus vídeos, Poesia Com Rapadura, tiveram um aumento expressivo de visualizações.

O mestre Tertolino Balbino só admite integrantes negros no seu Ticumbi. Esse critério é inegociável para a participação no grupo. Ao ser questionado quanto ao critério, ele afirma que é para manter a cultura de raiz africana. Nessa perspectiva, a identidade étnica funciona como aporte para a cultura, permitindo que o indivíduo se sinta parte de um sistema e seja identificado socialmente. O Ticumbi de Conceição da Barra é o único grupo que possui todos os brincantes negros, dessa forma, ele preserva uma distinção cultural que identifica seu grupo etnicamente. Denis Cuche (1999) encara a identidade numa relação dialética com a alteridade, sendo, portanto, construída em relação ao que lhe é exterior.

Mas a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social, definição que permite situá-lo no conjunto social. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nessa perspectiva a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles baseada na diferença cultural. (CUCHE, 1999, p.177)

Denis Cuche (1999), amparado por Barth (1969), insere a identidade no contexto da cultura e defende que a elucidação da etnicidade é obtida através da análise dos mecanismos de interação, os quais operam na cultura de forma seletiva e estratégica, com a promoção do questionamento ou da manutenção das fronteiras coletivas.



Fotografia 6- Rei de Congo, Jonas Balbino. Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles.

É fundamental refletir sobre o conceito de cultura pelos sujeitos da pesquisa. Os brincantes a compreendem como algo ligado à ancestralidade e que se perpetua na transmissão dos saberes. Jonas Balbino, em entrevista, relatou: “O Ticumbi é da nossa cultura, é dos nossos ancestrais. Hoje, no grupo, tem três gerações da mesma família que participam do baile”.

Ao analisar as questões de cultura e identidade, Cuche (1999) continua a contribuir de forma significativa para um entendimento dos conceitos que versam sobre esses elementos. Para o autor, é importante sabermos discernir sobre a concepção de cultura e de identidade cultural

A cultura pode existir sem consciência de identidade, ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente. A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. (CUCHE, 1999, p.176)

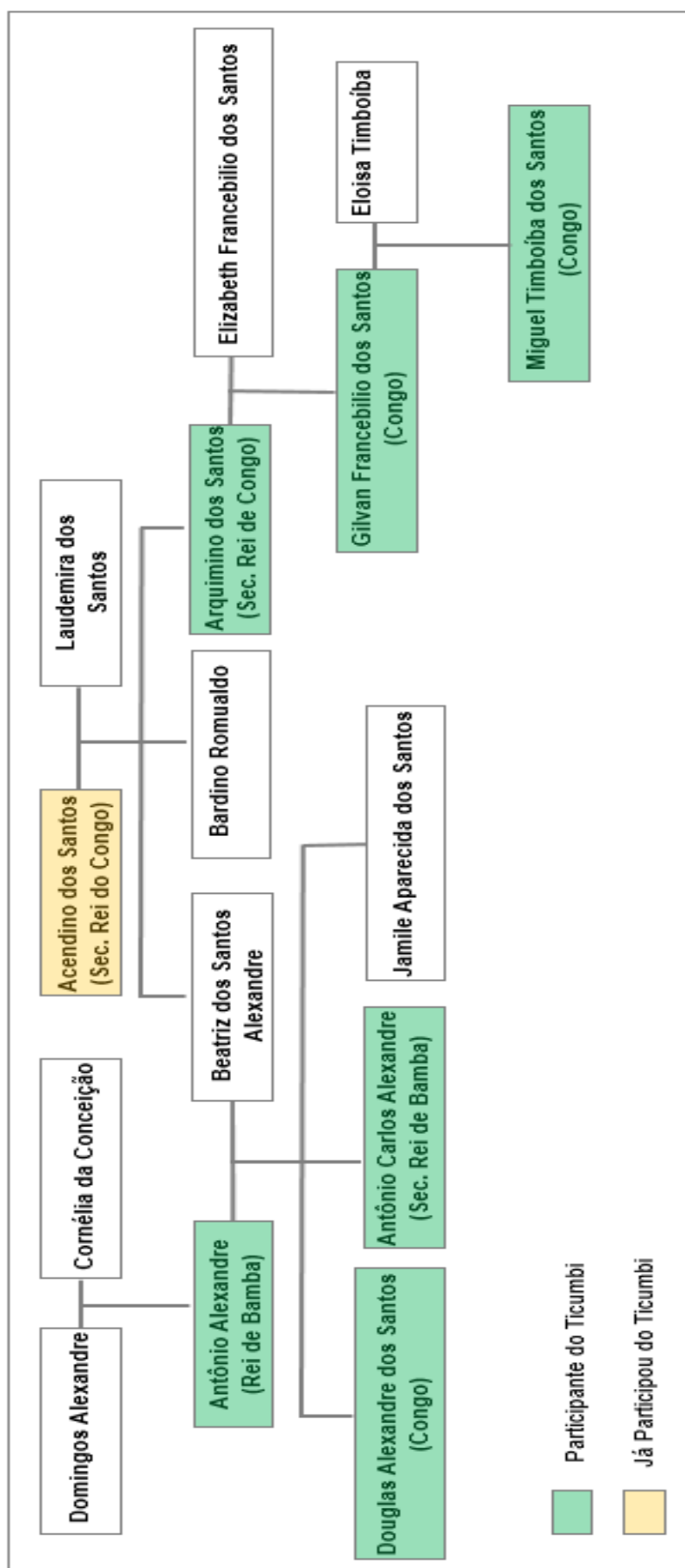
A transmissão cultural se revela categórica nos versos da embaixada da dramatização. O trecho a seguir, transcrito do documentário “Ticumbi”, de Apoena Medeiros (2007), proferido pelo senhor Arquimino dos Santos, que personifica o Secretário do Rei de Congo, fomenta questões acerca da ancestralidade¹⁸ e tradição do auto:

Secretário do Rei de Congo

Rei de Bamba
Essa espada era do meu tataravô,
Que morreu faz trezentos anos
Ficou com meu bisavô.
Meu bisavô também se foi
Passou para o meu avô,
Meu avô foi convocado
Para o Ticumbi do senhor.
Então passou para o meu pai
Meu pai muito lutou
Não podendo mais lutar
Para o mestre ele entregou
O mestre passou para mim
Para eu ser o vencedor
E eu com ela na mão
Vou fazer igual a ele
Seja aqui, seja acolá
Seja em qual lugar eu for

¹⁸ Na página seguinte encontra-se um esquema da participação da família Santos no Ticumbi

Esquema da participação da família Santos no Ticumbi





Fotografia 07- Antônio Alexandre,
Rei de Bamba. Conceição da Barra. 2016.
Fonte: Aline Meireles



Fotografia 08- Antônio C. Alexandre, Sec.do Rei de
Bamba. Conceição da Barra. 2015.
Fonte: Aline Meireles



Fotografia 09- Arquimino dos Santos,
Sec. Rei de Congo. Conceição da Barra. 2016.
Fonte: Aline Meireles



Fotografia 10- Gilvan Francebílio dos Santos. Congo
Conceição da Barra 2016. Fonte: Aline Meireles



Fotografia 11- Miguel Timboíba dos Santos, Congo (neto de Arquimino)
Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles

A espada, nessa concepção, é objeto de poder que transita hereditariamente entre os embaixadores do reino de Congo. A letra do Ticumbi, nesse aspecto, oferece importante material para análise concernente à identidade dos brincantes do ritual. Ao transcrever alguns fragmentos sonoros registrados, foi possível analisar alguns aspectos da memória e da tradição dessa expressão cultural, que se aprofundou com as entrevistas que obtive no trabalho de campo, nos anos de 2015 a 2018. Ao promover constantes diálogos com os vários sujeitos da pesquisa, me deparei com discursos que inseriam o Ticumbi no campo da tradição. O secretário do rei de Congo, personificado pelo senhor Arquimino dos Santos, relatou que na juventude acompanhava o cortejo e, motivado pelo pai, passou a participar como personagem. A participação do seu filho e do seu neto no atual baile é comemorada atualmente. Gilvan Francebílio e Miguel Timboíba, nessa ordem, filho e neto de Arquimino, assumem papéis de congos na representação. Arquimino relata: “São três gerações da mesma família dentro do Ticumbi, meu pai Ascendino dos Santos¹⁹ foi um grande professor para gente.”

A análise de registros²⁰ da dramatização do Ticumbi na década de 70 torna nítido o aspecto da participação familiar na festa. Ascendino dos Santos e Coxi Florentino, dois brincantes representados na fotografia 11, transferiram a responsabilidade da preservação da tradição para seus filhos, Arquimino dos Santos e Berto Florentino. Os ornamentos de cabeça, que enfeitam Ascendino e Coxi, visíveis na imagem, permitem a identificação dos personagens que eles representaram durante décadas na dramatização: o secretário do Rei de Congo e secretário do Rei de Bamba, respectivamente.

É interessante perceber que esses registros se constituem como provas de continuidade de uma cultura e oferecem um significativo material de análise para a reflexão sobre os processos de transformação de determinado grupo, ou como registro capaz de comprovar a manutenção de aspectos de uma tradição.

¹⁹ Já participou do Ticumbi como Secretário do Rei de Congo, posição ocupada hoje pelo seu filho.

²⁰ Fotografia 11. Ticumbi na década de 70. Da esquerda para a direita, o primeiro brincante é Ascendino dos Santos, o terceiro é Coxi Florentino.



Fotografia 12- Ticumbi década de 70. Conceição da Barra- ES. Fonte: Rogério Medeiros



Fotografia 13- Mestre Terto e Jonas Balbino (1)
Conceição da Barra. Década de 70.
Fonte Rogério Medeiros.



Fotografia 14- Mestre Terto e Jonas Balbino (2)
Conceição da Barra. Década de 70
Fonte: Rogério Medeiros

O conceito de tradição é enunciado por Paul Oliver, no verbete contido na *Encyclopedia of Vernacular Architecture* (1997, p.117), que elucida assim o termo: “aqueles aspectos do comportamento, dos costumes, do ritual ou do uso de artefatos que foram herdados das gerações anteriores”. O autor caracteriza essa tradição, que se perpetua de forma conservadora, compreendida como uma dimensão inerte de uma estrutura social, se efetuando como uma sobrevivência do passado e que se revela como um segmento estático da cultura. Porém, os estudos a partir da modernidade ampliam a noção de tradição e a tornam mais complexa em seu significado, compreendendo-a como uma dimensão flexível, vinculada à fluidez da cultura. Essa perspectiva é reforçada pela antropologia, quando os estudos desse campo ressaltam o fato de que os complexos culturais, mesmos os tradicionais, acham-se em constante processo de modificação, podendo as culturas incorporar as imprescindíveis variações temporais.

Outra definição de tradição é apontada por Shils (1981 apud CASTRIOTA 2014, p.6), quando o autor revela que a tradição seria um *tractitum*: “qualquer coisa que é transmitida ou passada do passado para o presente [...] tendo sido criada através de ações humanas [...] [de] pensamento e da imaginação, ela é passada de uma geração para a próxima”. O autor aponta, ainda, três elementos importantes para a tradição se cumprir: a substância, o processo de transmissão e o valor. Shils aponta, também, a atuação da memória como fator preponderante para a concretização da tradição: “para se tornar uma tradição, e para continuar a ser uma tradição, um padrão ou uma ação tem que ter entrado na memória”. (idem, p.7). O terceiro elemento indicado pelo autor na constituição da tradição é o valor que a sociedade concede, considerando determinado legado pleno de autoridade, normativa ou prescritiva.

No caso da investigação com o grupo Ticumbi, os elementos apontados por Shils são importantes para a análise da tradição. A festa se perpetua por inúmeras gerações e podemos declarar que a transmissão do saber fazer do mestre e dos demais atores pode ser considerada plena de autoridade. A crença que se desvela na devoção a São Benedito é a substância que se desdobra e tece uma complexa rede de significados dessa tradição.

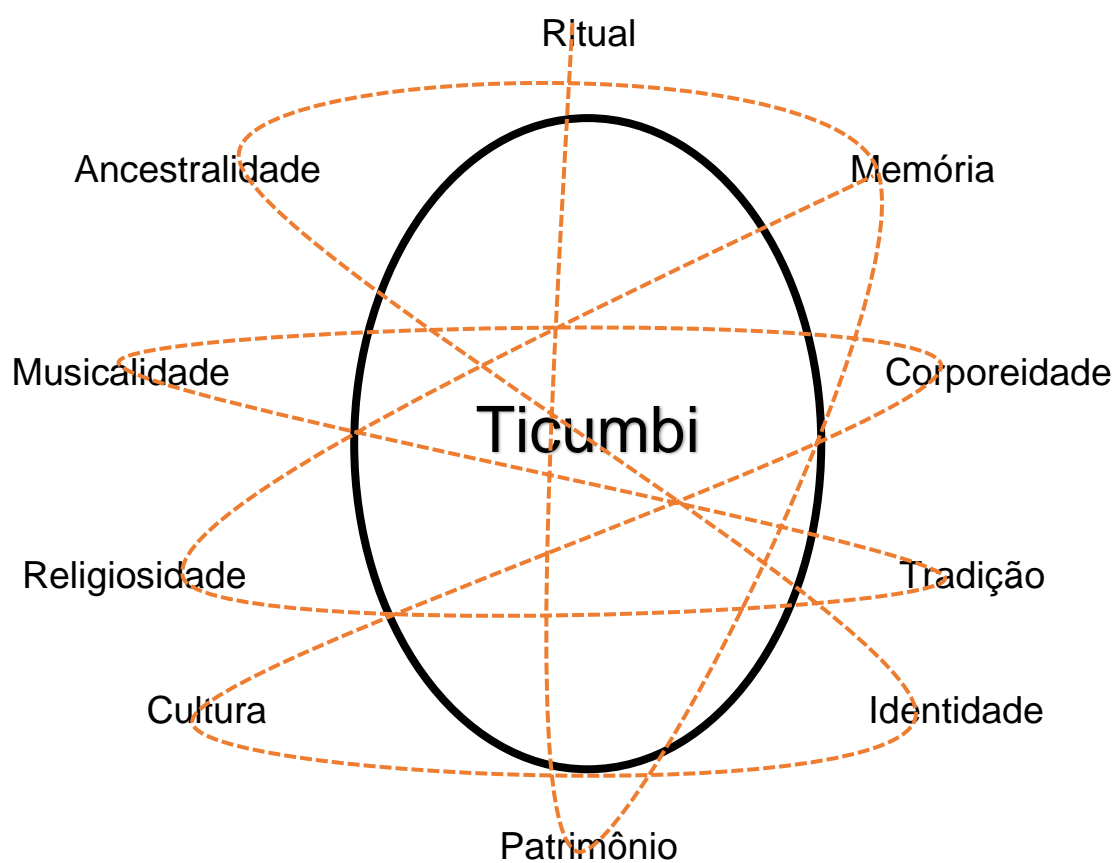
Todos os padrões consolidados da mente humana, todos os padrões de crença ou modos de pensar, todos os padrões consolidados das relações sociais, todas as práticas técnicas e todos os artefatos físicos ou objetos naturais [que] são suscetíveis a se tornarem objetos de transmissão; cada um deles é capaz de se tornar uma tradição (SHILS, 1981, p.16 apud CASTRIOTA, 2014 p.7).

Ao investigar sobre as transformações desse ritual centenário, que é o Ticumbi, membros mais antigos do grupo pontuaram algumas mudanças significativas. Berto Florentino relatou que há muitos anos os brincantes precisavam “pedir licença” para realizar o ritual. Durante o cortejo, o grupo deveria passar pela prefeitura e pela delegacia para requisitar essa autorização. Ele aponta que essa prática era comum nos tempos mais remotos de apresentação do Ticumbi, em Conceição da Barra, inclusive na época da escravidão.

Nessa perspectiva, a tradição se ampara na memória coletiva para se consolidar. Ortiz (1994) partilha da ideia de que a memória deve estar atrelada a um determinado grupo social. É função desse grupo promover e estimular sua permanência, estando a preservação da memória sob responsabilidade do grupo em mantê-la. Ele observa:

A dispersão dos atores tem consequências drásticas e culmina no esquecimento das expressões culturais. Por outro lado, a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas. (ORTIZ, 1994 p.133)

A celebração do Ticumbi fornece importante instrumento de análise e reflexão acerca dos elementos construtores de um legado cultural religioso negro. As práticas tradicionais herdadas dos povos de origem africana se revelam de maneira plural. Não há um traço rígido que divide o mundo sagrado do mundo profano. Essa separação é sutil, tênue. O esquema na próxima página, ilustra como determinados aspectos não se expressam de forma linear, mas se amalgamam, desse modo, as dimensões investigadas no decorrer da pesquisa se apresentaram de forma híbrida, se construindo em fluxos e variadas conexões.



2 OS LUGARES: TICUMBI LUGAR DE MEMÓRIA

Como já mencionado, quando questionado sobre a origem do Ticumbi, Jonas Balbino, que interpreta o Rei de Congo, relata que é uma tradição que veio da África de seus antepassados, admite que não sabe com precisão a época em que se iniciou essa festa, mas, convicto, defende que a celebração teve origem em terras muito longínquas e afirma pertencer a essa tradição.

Pierre Nora (1993) concebe a noção de lugar de memória também como sedimentação dos sentimentos de lembrança e pertencimento dos indivíduos. Os lugares, nessa perspectiva, expressariam a memória que alicerçaria vínculos sociais e que permitiria ao indivíduo ter acesso a um sistema de identificação com determinado grupo. São exemplos de lugares que constituem subjetividades e que legitimam o sentimento de unidade e pertencimento de uma coletividade: as celebrações, os rituais, os museus, os monumentos entre outros espaços.

O lugar de memória supõe, para início de jogo, a justaposição de duas ordens de realidades: uma realidade tangível e apreensível, às vezes material, às vezes menos, inscrita no espaço, no tempo, na linguagem, na tradição, e uma realidade puramente simbólica, portadora de uma história. A noção é feita para englobar ao mesmo tempo os objetos físicos e os objetos simbólicos, com base em que eles tenham 'qualquer coisa' em comum. [...] Lugar de memória, então: toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer. (NORA, 1997, p. 2226)

O que Nora postula, nesse aspecto de seu estudo, é o caráter que esses lugares possuem de preservar as reminiscências do passado e de emergirem, cingidos de um sentimento de pertencimento. Quando os brincantes falam da África, em suas canções no Ticumbi, revelam situações que não pertenceram ao seu espaço-tempo. A memória, nesse caso, foi assimilada com significativo grau de identificação e pertencimento.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p. 19)

Meira, Amorim e Carmo (2014) comungam com a ideia de Nora (1993), quando concebem os lugares que os indivíduos frequentam como importantes arcabouços de constituição de memória dos grupos, nos quais determinadas mudanças, engendradas nesses espaços, geram mudanças na vida dessas pessoas. Os lugares se constituem como uma significativa referência para as memórias individual e coletiva se ampararem.

Os lugares de memória, carregados de conflituosidades e ambiguidades, são a base onde muitas identidades se precipitam e o suporte pelo qual o senso de pertença se perpetua. Assim, no ambiente religioso, o princípio é muito parecido, mesclando concretude e subjetividade, passado e presente (MEIRA; AMORIM; CARMO, 2014, p.155)

Pollack (1992) sustenta uma relevante análise sobre os elementos constitutivos de uma memória individual e coletiva. Para ele, os acontecimentos consolidados, vividos pessoalmente e “vividos por tabela”, provocam um sentimento de pertencimento no grupo que se apropria dessa memória, o que gera um fenômeno de projeção e identificação com determinado evento, ocorrido anteriormente. O autor entende tal fenômeno, nesse contexto, como uma memória herdada.

Nessa perspectiva, o Ticumbi revela versos de uma África, que é projetada nas narrativas das reminiscências dos antepassados, como uma recordação difundida por africanos já habitantes do nosso país. Essa lembrança se posiciona numa base dupla de lugares de memória que, na análise de Queiroz (2008, p. 92): “[...] pauta-se na lembrança desconexa do passado individual de cada participante do grupo e naquelas cujas recordações provém de uma experiência extra individual [...] transmitida à comunidade”. O sentimento de pertencimento une o lugar onde se reside a um território distante, à uma África berço de memórias que unificam aqueles que se sentem herdeiros dessa herança.

É visível, nos relatos dos brincantes, essa assimilação das narrativas sobre personagens emblemáticos e astutos, que se rebelaram das tiranias de seus algozes, o que constitui, também, importante elemento de construção da memória

coletiva que, na concepção de Pollak (1992), é construída por pessoas e personagens, os quais não pertenceram, necessariamente, ao espaço-tempo da pessoa.

A ação mnemônica investigada por Ortiz (1999), explicada por essa capacidade de reatualizar eventos antigos durante as apresentações dos autos e folguedos, é o que permite a perpetuação desses grupos,

A memória de um fato folclórico existe enquanto tradição, e se encarna no grupo social que a suporta. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é alimentada. Isto significa que os grupos folclóricos encenam peças de enredo único que constitui sua memória coletiva, a tradição é mantida pelo esforço de celebrações sucessivas, como no caso dos ritos afro-brasileiros (ORTIZ, 1999, p. 134).

A história da colonização do Brasil revela uma narrativa cruel de exploração, empreendida contra os africanos escravizados e seus descendentes. Quando conseguiam escapar da sua condição de cativo, os escravos negros se refugiavam nas regiões quilombolas. O quilombo representava, para os negros, uma alternativa sólida para a sociedade atroz, constituída na escravidão. Os territórios quilombolas revelavam uma organização que detinha sua própria forma de exercício do poder político, outros modos de produção de bens e saberes e consequentemente uma cultura diferente da sociedade escravista. O negro, na condição de quilombola, pode externar suas crenças e encontrar no lugar, no qual se situava, um campo fértil para a reelaboração de sua religiosidade.

Amador (2011), em sua pesquisa sobre as diversas formas de resistência dos povos escravizados, já apontava para a tentativa de aniquilamento da sua cultura, condicionada à vigilância da Casa Grande e submetida às imposições severas de seus senhores, que impossibilitavam a transmissão de seus saberes. Apesar dessa tentativa de nulificação, a autora observa:

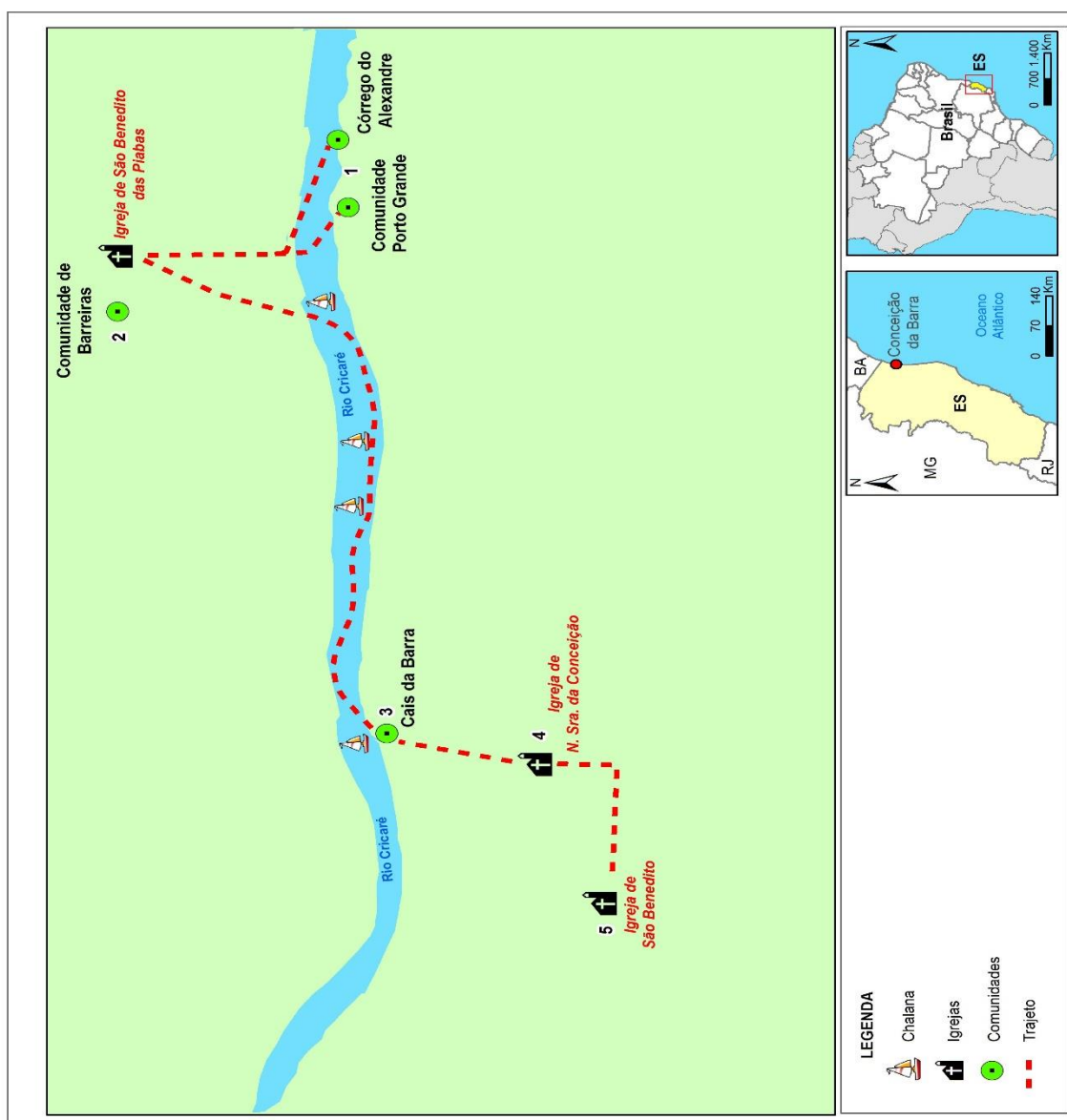
Entretanto, uma vez instalados em quaisquer dos continentes por mais que as tradições represadas pela cultura hegemônica, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e recriação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Nesta rede de interação, as múltiplas culturas africanas que se espalharam pelo mundo, preservaram marcas visíveis dos traços africanos. Marcas que exerceram importância fundamental para que esses africanos e seus descendentes realizassem sua reconstrução pessoal e coletiva (AMADOR 2011, p.1).

Nos territórios quilombolas, compreendidos como um espaço simbólico carregado de afetividade, a transmissão da cultura dos descendentes dos povos escravizados se revelou de forma mais plena e fortalecida pela liberdade que o espaço encerrava. Na região do Sapê do Norte, existem diversas narrativas sobre esses lugares de refúgio, as quais também fomentaram um sentimento de pertencimento, que Pollack (1992) descreve como apoio para memória. Esses lugares assumem importante papel na manutenção da memória de um grupo, por conseguinte, do próprio indivíduo. Na atualidade, as comunidades de Porto Grande e do Córrego do Alexandre,²¹ no Sapê do Norte (que no passado se constituiu como um importante campo de resistência negra), desenvolvem ensaios, festejos e outras ações promovidas pelos brincantes. Esse território se revela como um exemplo de lugar suscitador de lembranças e como portador de memórias, por também se constituir como região consagrada, solo de práticas devocionais e, na perspectiva de Maurice Halbwachs (2009), também atua como local promotor de reminiscências dos grupos.

As religiões estão solidamente instaladas sobre o solo, não apenas porque esta é uma condição que se impõe a todos os homens e todos os grupos, mas um grupo de fiéis é levado a distribuir entre as diversas partes do espaço o maior número de ideias e imagens que defende. Há lugares consagrados, há outros lugares que evocam lembranças religiosas [...] não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial [...] (HALBCHAWS, 2009, p.170).

As etapas do Ticumbi se desenvolvem em diferentes locais. Na página seguinte, se encontra uma ilustração do trajeto do cortejo do dia 31 de dezembro. O ensaio geral, que ocorre na noite anterior, acontece em uma das comunidades quilombolas do Sapê do Norte, indicadas no mapa.

²¹ O Diário Oficial da União em 07/04/2015 publicou a Portaria nº 42, de 10 de março de 2015, em que a Fundação Cultural Palmares registra e certifica duas comunidades remanescentes de quilombo no Espírito Santo pelo critério de autodefinição, fundamental à titulação de suas respectivas áreas. <<http://www.incr.gov.br/noticias/comunidades-do-espírito-santo-sao-reconhecidas-como-remanescentes-de-quilombo>>. Acesso em 10/04/2018.



Etapas do Cortejo do dia 31 de dezembro

- 1 – Comunidade de Porto Grande/ Córrego do Alexandre
- 2- Igreja de São Benedito das Piabas (Comunidade de Barreiras)
- 3- Cais da Barra
- 4- Igreja de Nossa Senhora da Conceição
- 5- Igreja de São Benedito



Fotografia 15- Jongo Nossa Senhora Aparecida. Mestre Douglas. Conceição da Barra 2018. Fonte: Mestre Douglas dos Santos Alexandre

Parte do ciclo de festividade do Ticumbi é realizada nessas regiões através dos ensaios, que culminam no cortejo e no auto dramático. Importantes sujeitos que personificam reis e embaixadores no ritual são moradores da Comunidade do Córrego do Alexandre e também participantes do Jongo Nossa Senhora Aparecida, formado em 2017 e liderado pelo Mestre Douglas (congo na dramatização do Ticumbi). O processo de reconhecimento de suas terras promoveu um fortalecimento para a continuidade dos processos de regularização das demais comunidades autodeclaradas quilombos.

Oliveira (2011) pontua a importância do reconhecimento dessas comunidades como territórios quilombolas:

A autodefinição como “quilombo”, a partir da legislação em vigor, significa também direitos à memória e ao patrimônio cultural, não apenas o que foi acumulado no território brasileiro, mas também aquele herdado da África. Quilombo, portanto, é uma categoria do direito ao território enquanto base física (terra) e dimensão simbólica (memórias, rituais e saberes) empregada pelos sujeitos do direito, para demarcar as fronteiras sociais do pertencimento étnico às suas coletividades (OLIVEIRA, 2011, p.157).

Ao compreender o Ticumbi como lugar de memória, considero pertinente realizar uma descrição sobre as regiões onde o ritual se realiza. Durante a pesquisa de campo, foi possível a visita aos lugares a seguir.

2.1 Comunidade de Porto Grande

A Comunidade de Porto Grande se situa à margem do rio Cricaré, no município de Conceição da Barra, é uma das regiões onde abriga os ensaios do Ticumbi do Mestre Tertolino, outras expressões culturais são transmitidas nesse território como o Reis de Boi do Mestre Tião de Véio, e o jongo de Cosme e Damião, praticado na comunidade desde 2012, comandado pela Mestre Osmara, filha de Tião de Véio, moradora dessa localidade.

Uma das atividades agrícolas de subsistência das comunidades quilombolas é a atividade pesqueira e o cultivo da mandioca para a produção do beiju, prática que é transmitida a cada geração e movimenta boa parte da economia familiar, contribuindo para a crescente emancipação financeira dos habitantes dessas regiões frente aos processos de expropriação de terras. Segundo (RODRIGUES 2016, p.84). “Cabe acrescentar que o rio Cricaré é parte de seu território, pois na relação com o mesmo retiram os meios de sobrevivência e construíram um estilo de vida”. É nesse rio que as famílias desenvolvem uma forma de subsistência através da pesca e captura de caranguejos comercializados em localidades próximas e na cidade de Conceição da Barra.



Fotografia 16- Placa indicando a comunidade quilombola de Porto Grande.2015. Fonte: Luiz Henrique Rodrigues.



Fotografia 17- Jongo de Cosme e Damião , Mestre Osmara. Porto Grande. 2017. Fonte: Aline Meireles.

2.2 Igreja de São Benedito das Piabas

A igreja se situa na Comunidade de Barreiras, próximo a margem do Rio Cricaré. Benedito Gomes dos Santos, também conhecido como Mestre Santos Reis, é uma importante liderança atuante na região e líder do Jongo de São Benedito de Barreiras. Em entrevista, concedida nessa comunidade, em dezembro 2015, Mestre Santos Reis me esclareceu a respeito da construção da igreja na comunidade de pescadores de Barreiras. Ele não soube informar a data exata da construção do templo, mas relata que a obra começou no tempo do seu avô, Cassimiro dos Santos, que transferiu ao seu filho João Cassimiro, pai de Santos Reis, a incumbência de cuidar da igrejinha e de prestar culto a São Beneditinho. A imagem do santo, que era carregada por Benedito Meia Légua,²² foi doada ao senhor Cassimiro, avô de Santos Reis, e ainda é protegida na comunidade de Barreiras (na casa dos guardiões, Santos Reis e sua esposa Benedita Gomes).

No dia 31 de dezembro, o Jongo de São Benedito inicia o dia louvando o santo na capela em Barreiras. Durante o cortejo, o santo é transportado pelo Jongo do Mestre Santos Reis, juntamente com os demais grupos de jongo e o Ticumbi do Mestre Tertolino, até a igreja de São Benedito (localizada próxima ao trevo).

²² A história desse importante líder quilombola será descrita no subcapítulo: São Benedito e São Bino.



Fotografia 18 - Igreja de São Benedito. Comunidade de Barreiras. 2014. Fonte: Alan Aurigny

Durante a festa de Cosme e Damião, em setembro de 2017, na Comunidade de Porto Grande, foi possível entrevistar o Mestre Santos Reis. Ele expressou bastante orgulho ao falar sobre o seu grupo de Jongo e me informou que, no futuro, a liderança será do seu filho mais velho, Sebastião dos Santos. Em suas palavras: “A cultura nunca vai acabar”.



Fotografia 19- Jongo de São Benedito da Comunidade de Barreiras. Porto Grande. 2017. Fonte: Aline Meireles.



Fotografia 20- Cortejo do dia 31 de dezembro para buscar São Bino. Barreiras. 2016. Fonte: Aline Meireles

2.3 Cais da Barca

Este é o local de reunião dos grupos para o transporte até as comunidades que integram o cortejo do Ticumbi. Nas proximidades do local, há a presença de inúmeros restaurantes antigos e de uma vila, onde habitam os pescadores locais. Próximo da região, está a Casa da Cultura Hermógenes Lima da Fonseca.²³



Fotografia 21 - Cais da Barca. Conceição da Barra 2018. Fonte: Aline Meireles

²³ A Casa da Cultura já abrigou a Secretaria de Cultura e Turismo e recebeu o nome do folclorista Hermógenes Lima da Fonseca, em 2015. Segundo o inventário turístico de Conceição da Barra (2005, p. 12) “O prédio de arquitetura eclética com característica do neoclassicismo, foi construído em 1786, sob ordem do comerciante de escravizados João Bastos de Almeida, para servir ao porto (funcionava como armazém de desembarque de mercadorias, quando a atividade portuária era intensa na região) tendo sido adaptado como hotel, em 1995, devido as necessidades emergentes. Acredita-se que o andar superior fora destinado a acomodação de pessoas antes mesmo de ser transformado em hotel”. Atualmente, funciona como um espaço expositivo de projetos culturais, recebe visitas com autorização prévia e acesso gratuito.

2.4 Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição

Essa igreja se situa no centro da cidade de Conceição da Barra. Os registros da Secretaria de Estado da Cultura sobre o patrimônio histórico do Espírito Santo informam que a construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição remonta ao ano de 1812. Em 1831, a igreja foi elevada à condição de paróquia, por possuir pia batismal e cemitério. O Secretário de Cultura, João Gualberto, relata²⁴ aspectos da construção:

Sobre sua arquitetura, pode-se dizer que revela traços do período do Brasil Colônia, com sugestões de possíveis elementos de estilos vindouros, como o Ecletismo e o Art Nouveau. Diante da Igreja havia um largo que lhe servia de adro, cujo desenvolvimento no decurso do tempo esboçou aquela que hoje é a Praça Prefeito José Luiz da Costa. Sendo assim tão ligadas, Igreja e Praça, seu conjunto arquitetônico circunvizinho foram tombados pelo Conselho Estadual de Cultura por meio da Resolução 002/2013.

A igreja representa importante papel na celebração do Ticumbi. Antes da Igreja de São Benedito (a construção próxima ao trevo) ser edificada, o São Bino era mantido ali, assim como a dramatização do dia 1 de janeiro era realizada na praça em frente à igreja. Atualmente, parte do trajeto do cortejo é realizado nesse lugar. Os dois santos adentram a igreja, acompanhados pelos brincantes e demais devotos. Ali os santos são louvados por um breve momento (junto com Nossa Senhora da Conceição) e, de lá, o percurso segue até a Igreja de São Benedito.

²⁴ Entrevista disponível em < <https://secult.es.gov.br/Not%C3%ADcia/projeto-para-restauracao-da-igreja-matriz-de-conceicao-da-barra-e-entregue> > Acessada em 21/10/2017



Fotografia 22- Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição. Conceição da Barra. 2018. Fonte: Aline Meireles

2.5 Igreja de São Benedito

Essa construção está situada próximo ao trevo da cidade de Conceição da Barra. De acordo com o livro de registros²⁵ da paróquia, consultado pela senhora Maria da Conceição dos Santos Braz, funcionária responsável pelo arquivo, a edificação da igreja começou na década de 1970. Ela relata que um grupo de pessoas sentiu a necessidade de um local para a realização de seus cultos e, ao observarem uma área de uma lavanderia pública desativada, buscaram mais informações sobre o local. Após diálogos com o responsável pelo terreno, os fiéis conseguiram a doação do terreno para a construção da capela para as celebrações dominicais.

²⁵ As informações foram cedidas por Maria da Conceição dos Santos Braz, integrante da Comunidade de São Benedito, responsável pelos registros no Livro de Ata da paróquia.

A comunidade, então, se organizou para a aquisição de material de construção para a estruturação da paróquia. A princípio, a fundação recebeu o nome de comunidade Pai João, em 30 de abril de 1976, na gestão do coordenador senhor Vicente Barbosa da Fonseca. No mesmo ano, o padre Noé Tamai, em diálogo com o coordenador, sugeriu outra denominação para a paróquia, com a escolha de um padroeiro católico. A maioria dos participantes elegeu São Benedito e a paróquia passou a se chamar Comunidade Pai João Capela São Benedito. Tratava-se de uma construção que se apresentava com bastante simplicidade, mas que intensificava o número de devotos a cada culto.

Em 05 de junho de 1977, foi realizada a primeira eleição da diretoria da comunidade na qual foi eleito o senhor Vicente Barbosa. Em 01 de janeiro de 1979, O Ticumbi se apresentou pela primeira vez na paróquia, depois de 3 anos de fundação da mesma. A missa, naquele dia, foi celebrada pelo padre Fernando Zolli e a estimativa de público, levantada pela paróquia, informa que aproximadamente 2000 pessoas participaram do cortejo.

Em 20 de julho de 1979, em uma reunião realizada pelos gestores, conselheiros e demais participantes, foi realizada a mudança do nome da Comunidade Pai João Capela São Benedito para Comunidade São Benedito, que passou a vigorar em 01 de janeiro de 1980. Já em 06 de outubro de 2004, iniciou-se a obra de ampliação da igreja, na gestão de Benedicto Pereira Guanandy, e sua reinauguração se efetivou em 01 de janeiro de 2006, durante os festejos do Ticumbi.

A construção da igreja permitiu a realização dos festejos do Ticumbi sem transtornos para os devotos. Em um fragmento encontrado no jornal A gazeta, de 1977, há uma transcrição de um verso entoado pelos brincantes no Ticumbi do Mestre Tertolino, no qual podemos ver uma crítica ao vigário, por conta de algumas dificuldades que os devotos de São Benedito encontraram para a manifestação de sua fé:

O nosso vigário agora já fez o que ele queria
Apanharam São Benedito e botaram na sacristia
Vamos saber do vigário agora
Se assim está mais bonito
Botaram na Sacristia o glorioso Benedito

Segundo o Mestre Terto, entrevistado na referida reportagem, o episódio se trata da retirada da imagem de São Benedito da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, quando as autoridades da cidade pretenderam cumprir a ordem do Vaticano de restringir a presença dos santos nas igrejas, o que provocou indignação dos participantes dos festejos.

Durante a pesquisa de campo, realizada nos anos de 2015 a 2018, acompanhei o cortejo do Ticumbi e a missa realizada na paróquia e vislumbrei um expressivo público que acompanhava o ciclo de festividades. O espaço da igreja, no momento da missa, se revelou insuficiente para comportar tantos devotos. Cadeiras foram disponibilizadas para os que desejavam ouvir a missa do lado de fora, muitos se sentavam próximos a calçada, ouviam a missa com atenção e aguardavam ansiosos o início da apresentação do Ticumbi.



Fotografia 23 - Igreja de São Benedito. Conceição da Barra 2018. Fonte: Aline Meireles

2.6 “Na minha família, todos são devotos ...”

A frase do título deste subcapítulo foi dita pela integrante do Jongo Nossa Senhora Aparecida, Rosa Maria dos Santos, irmã do Senhor Arquimino dos Santos, mais conhecido como Quino, secretário do Rei de Congo no Ticumbi. A partir de relatos, narrados por algumas famílias que participam do cortejo, foi possível investigar aspectos da devoção das mesmas. O orgulho de pertencer à determinada religião, a tentativa de se perpetuar a transmissão de seus preceitos para os mais jovens e a preocupação de se findar a tradição religiosa com a crescente adesão da comunidade às crenças evangélicas foram pontuadas pelos devotos de São Benedito.

A devoção a São Benedito se acentua durante o ritual do Ticumbi. Os brincantes pagam suas promessas e se comprometem com os preparativos dos festejos. Os preparativos são considerados uma obrigação com o santo. A proposta da festa é agradecer as bênçãos concedidas e também pedir proteção no ano que se inicia. A celebração demonstra, dessa maneira, que o Ticumbi não se revela com o propósito de representação de um espetáculo para fins exibicionistas. Os participantes do Ticumbi alimentam uma autêntica motivação religiosa, que se desdobra em contextos de uma afirmação identitária e social. Os devotos realizam a celebração em dever para com São Benedito, que oferta a cura de uma enfermidade ou permite outra benção. No fragmento transcrito do documentário de Orlando Bonfim, “Canto Para a Liberdade a festa do Ticumbi”, de 1970, essa relação de reciprocidade é exposta no relato do antigo violeiro Chico Dantas:

Estrupiei meu pé lá no mangue, no brejo e andei um bocado de dia com o pé inchado, doente. Aí eu fiz promessa pra São Benedito, que eu seria violeiro dele toda a minha vida, enquanto vida eu tivesse e quando eu não aguentasse mais eu colocaria um filho no meu lugar. Aí com três dias eu pude ir trabalhar.

O senhor Cloves dos Santos, participante há décadas do ritual, menciona sua motivação para integrar o baile. O participante relatou, no documentário “Ticumbi” (2007), que, quando se casou, não possuía nada, então ele pediu a São Benedito a chance de ter um alqueire de terra, dessa forma, conquistou a oportunidade de

requisitar o direito de posse de um território de cinco alqueires. Desde então, Cloves dos Santos participa da brincadeira até quando São Benedito e o mestre desejarem.

A devoção se apresenta no ritual como um importante instrumento de união e força. Para Santos (1977), a fé possibilitou a união e o reagrupamento dos negros africanos e seus descendentes em outros territórios.

Foi fator preponderante que permitiu os reagrupamentos institucionalizados que se converteram em verdadeiras comunidades com características peculiares. A religião é um dos veículos mais sensíveis pelo qual os grupos manifestam seus conteúdos latentes e simbólicos (SANTOS, 1977, p.29).

A liberdade de culto era concedida aos negros escravizados, ancestrais dos brincantes, em épocas das festividades católicas. O negro, na condição de cativo, ressignificou certas práticas religiosas através do sincretismo. Ortiz (1980, p. 102) reflete sobre essa ação: "[...] quando duas tradições são colocadas em contato, de tal forma que a tradição dominante fornece o sistema de significação, escolhe e ordena os elementos da tradição subdominante". O negro, assim, realizou uma conexão com elementos da tradição católica e a assimilou no seu sistema tradicional africano.

É pertinente refletir sobre a existência dos fenômenos de aculturação e sincretismo, presentes nos cultos afro brasileiros. O mencionado autor analisa a questão do sincretismo dos deuses africanos com os santos católicos e destaca aspectos das mutações culturais que se sustentam sob uma tradição dominante, amparada pela memória coletiva africana

O sincretismo se dá quando existe um sistema-partida (memória coletiva) que comanda a escolha e depois ordena dentro de seu quadro, o objeto escolhido. Um exemplo, Santa Bárbara é Iansã na medida em que existe uma memória africana que escolhe entre as santas católicas, aquela que possui um elemento analógico à divindade africana; a chuva. Isto não significa, porém, que o sistema africano de classificações se confunda com o sistema católico; a memória coletiva africana conserva sua autonomia mesmo que o elemento sincretizado provenha de uma fonte exterior a ela. (ORTIZ, 1994 p.32)

Sodré (2002) tem muito a nos revelar sobre a conversão analógica realizada pelo negro na sua condição de cativo, onde este promovia um “acerto” entre essas estruturas de negociação social:

Quando os negros faziam ou fazem coincidir suas celebrações litúrgicas com as datas de determinadas festividades cristãs, ou quando permitiam a associação de algumas de suas divindades com análogos católicos, na verdade procediam a essa lógica transacionalista do “acerto”. Dá-se por aí uma apropriação antropofágica do outro, que em vez de questionar intelectual ou militarmente o sistema explorador, aproveita-se dele. Este aproveitamento implica uma troca, uma coordenação analógica de oportunidades. A reciprocidade e a parataxe contornam as leis de subordinação que o grupo hegemônico procura impor. (SODRÉ, 2002, p.113-114)

2.7 São Benedito e São Bino

São Benedito tá contente
 Seus devotos de fazer a sua festa.
 Vou buscar o padroeiro
 Que é dever de todo ano
 Fazer nossa promessa
 São Benedito tá dizendo:
 Meus devotos, presta sentido
 Ele fica satisfeito
 Quando vê nós aqui reunido
 São Benedito está pedindo
 Pra nós não desanimar
 Vamos clamar por Jesus Cristo
 Para ele nos ajudar.
 (BRINCANTES DO TICUMBI, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2015)

São Benedito é um santo católico, nascido na Sicília, no século XVI. Descendente de etíopes escravizados na Itália, em algumas versões São Benedito foi apelidado de mouro, devido a cor da sua pele. O santo teve seu culto bastante difundido no Brasil pelos frades franciscanos. Segundo Oliveira (2011), os donos de escravizados eram favoráveis ao culto pelo fato de o santo servir de referência de obediência e santidade para os negros submetidos à escravidão. Esperava-se, dessa maneira, estimular um comportamento resignado dos escravizados para com seus senhores. O mesmo autor ainda discorre sobre a acepção de São Benedito para os quilombolas

No entanto, o significado desse santo para os quilombolas é bem diferente, pois nos cantos do baile dos congos ou ticumbi, desde meados do século XX, há um que diz que “São Benedito é Zambi”, ou seja, o ser supremo nos cultos religiosos de origem banto. (OLIVEIRA, 2011 p.160)

Jonas Balbino corrobora o fragmento sobre o significado de Zambi e afirma que é como se fosse um Deus, pai de São Benedito. Alguns versos de bailes mais atuais

mencionam esse nome no decorrer da dramatização. Neves (1976) transcreveu fragmentos do baile, nos quais o nome Zambi se revela em um verso:

Auê, como está tão belo
O nosso Ticumbi!
Vai puxando pro seu rendimento
Que S. Benedito
É filho de Zambi!

É preciso discorrer a respeito do Santo homenageado no ritual do Ticumbi. São dois ícones de São Benedito que são transportados pelos devotos durante o cortejo. A imagem é diferenciada por dois nomes: o padroeiro e São Biniditinho. O padroeiro fica na igreja de São Benedito, próximo ao trevo na cidade de Conceição da Barra. São Biniditinho permanece, durante o ano, abrigado na casa de uma devota guardiã, na comunidade de Barreiras, e só é transferido para a mesma igreja do padroeiro no dia do cortejo. A imagem de São Biniditinho, também chamado de São Bino, pertenceu ao líder quilombola Benedito Meia Légua.

Segundo o historiador Eliezer Nardoto (1999), a história de Benedito Meia Légua foi publicada no jornal A Gazeta de Vitória, no dia 16 de julho de 1881, relatando uma situação de conflito entre os negros escravizados e policiais, os quais perseguiam e combatiam as resistências quilombolas. A narrativa apresenta uma fuga, que ele Meia Légua instaurou, com mais 20 escravos, constituindo um quilombo na região de São Mateus, na fazenda Campo Redondo.

Durante muitos anos esse personagem sofreu inúmeras perseguições por parte das tropas financiadas pelo Estado e seu caráter era desqualificado pelos jornais com o intuito de vilanizar os seus feitos. Através de estratégias de fuga, Meia-Légua e seu grupo conseguiram escapar, por quarenta anos, das tentativas de captura. Já idoso, foi vítima de uma emboscada e, preso dentro de um tronco oco de uma árvore, foi queimado pelos policiais que aguardavam o momento em que Meia Légua se refugiasse. Nessa ocasião, o líder quilombola portava uma imagem de São Benedito, que ele carregava no seu embornal. Essa imagem resistiu às chamas e, vista por um dos algozes, foi jogada no rio e encontrada no Córrego das Piabas. É essa mesma imagem que representa São Biniditinho (São Bino), cultuado, ainda hoje, nos festejos do Ticumbi.



Fotografia 24- São Bino.Comunidade de Barreiras. 2016 Fonte: Aline Meireles



Fotografia 25- São Benedito, o padroeiro.Conceição da Barra. 2016. Fonte: Aline Meireles

No contexto da festa, o Ticumbi pode ser compreendido como um lugar de memória, na sua expressão e nos espaços onde o rito se desenvolve, por abarcar um conjunto simbólico de subjetividades, que preservam uma memória coletiva, que precisa ser amparada pela ritualização para emergir, e pela existência de um sentimento, que identifica os sujeitos da comunidade com um passado, que liga sua devoção aos ancestrais africanos. A festa, nessa perspectiva, se legitima como um lugar de memória, internalizada no legado cultural dos indivíduos. A religiosidade manifestada no Ticumbi, se revela como um alicerce, um sustentáculo da compreensão de mundo de um sujeito ou de um grupo e das suas relações de percepção da vida e do cosmos.

3 RITUAL

Turner (1974), ao pesquisar aspectos dos rituais Ndembo, destaca importantes elementos que constroem e lapidam o conceito de ritual. O autor compreende esse processo como uma manifestação repleta de representações e de simbologias, as quais remetem ou estão atreladas à uma cosmogonia ou a elementos ligados ao cotidiano de um grupo ou sociedade. A representação simbólica, que integra o ritual, é imprescindível nessa definição concebida pelo autor. A representação, elaborada com instrumentos e movimentos ritualísticos e objetos simbólicos, é encarada como uma construção ritual numa atmosfera distinta da realidade cotidiana. O ritual se formaria nesse contexto.

O Ticumbi, em suas etapas de representação simbólica, como as disputas entre reinos de Congo e de Bamba e a homenagem devocional a São Benedito, reforça o conceito de ritual defendido por Turner (1974) e analisado por Cavalcanti (2014). O segundo autor investiga a noção de liminaridade, empregado com relação à ação ritual, podendo esta expressão se apresentar como uma manifestação religiosa, na qual é suscitado um estado liminar dos indivíduos, obtido através de representações simbólicas. A definição fica, portanto, assim elucidada:

Em um sentido mais estrito, portanto, designamos como rituais esses agregados de condutas e ações simbólicas que, sempre feitos e refeitos no curso do tempo, permeiam a experiência social, conferindo-lhes graça, intensidade e ritmo próprios. Sua principal característica, ou seu principal apelo, é o fato de nos trazerem sempre para o solo vital e concreto da experiência humana – feita de cores, sabores, cheiros, visualidades, danças, gestos, vocabulários, pensamentos, melodias, interações e relações, processos, conflitos e tensões, sentimentos, emoções e afeições. Por essa razão, os rituais configuram portas de entrada privilegiadas para a compreensão de processos de elaboração das identidades sociais, da construção de subjetividades e da natureza dinâmica e sempre tensa da experiência social. (CAVALCANTI, 2014, p.4)

Nessa perspectiva, o Ticumbi se apresenta como uma ação ritualística. Nesse sentido, os sujeitos que praticam o ritual estão envolvidos numa atmosfera que possibilita transformações que ultrapassam o campo da religiosidade e que também se inserem em dimensões mais profundas da cultura. Turner (1974) defende a ideia de que o ritual suscita um forte sentimento de união entre os participantes da ação e que, quando todos estão destituídos de seus papéis sociais, desempenhados na vida quotidiana, se permitem desenvolver fortes laços de integração e igualdade.

Ele utiliza o termo latino *communitas* para explicar essa ligação entre os sujeitos da ação ritual: “Prefiro a palavra latina *communitas* à comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma área de vida em comum” (TURNER, 1974, p.119).

Souza (2006), ao refletir sobre as festas de reis negros, concebe as ações dramáticas como rituais de inversão, pois, durante a encenação, os negros subjugados apropriam-se de papéis que denotam autoridade, gerando uma inversão simbólica da ordem social, a qual provoca uma “[...] rememoração do mito fundador de uma identidade historicamente construída no contexto da dominação escravista e da evangelização” (SOUZA, 2006, p. 307).

O Ticumbi se revela como ritual, também, por apresentar aspectos dessa inversão simbólica, durante a dramatização, há a representação do poder do Rei de Congo, identificado em narrativas históricas como representante dos cristãos, que provoca a conversão do Rei de Bamba pagão ao cristianismo. Através da ação dramática, os africanos e seus descendentes no Brasil, todo ano, relembram a concepção de uma nova identidade, reelaborada através da confluência de culturas nas comunidades negras do território brasileiro.

A dança dramática seria, nesse sentido, o ritual por meio do qual o mito fundador era periodicamente atualizado. Propomos, portanto, que à luz das ideias de Mircea Eliade, a congada seja vista como rito que relembra o tempo mítico do princípio, o ato primordial da transformação do caos em cosmos pela criação divina, a passagem do indiferenciado para o diferenciado. O mito, comemorado pela festa, seria o modelo exemplar que dá sentido à realidade. A sua representação periódica se ligaria à necessidade de renovação, de restauração momentânea do tempo primordial, ao qual o homem é projetado por meio da imitação ritual dos arquétipos. (SOUZA, 2006 p. 307)

O ritual, no contexto do Ticumbi, se desenvolve nas 3 etapas: o ensaio, o cortejo para buscar o santo e a dramatização.

Em dezembro 2015, pude acompanhar um ensaio. O lugar escolhido foi a comunidade do Córrego do Alexandre, onde reside um dos filhos da falecida Dona Laudemira, uma região situada dentro de uma propriedade rural de difícil acesso aos que não conhecem o local. Lá, observei um público significativo, composto por

familiares, pessoas que foram pela primeira vez, festeiros²⁶ e amigos devotos que acompanham o grupo há anos.

Entre os objetivos do ensaio, está o compromisso de realizar a representação da etapa da dramatização, que ocorre em frente à Igreja, no dia 1 de janeiro, sem a presença das imagens de devoção. Os devotos utilizam roupas informais, num clima descontraído. Logo após o ensaio, todos se mantêm no local, onde se alimentam e continuam a festejar, convidando os presentes a participarem de um animado forró, chamado por alguns de forró de sapezeiro. Os brincantes, nesse momento, ficam bastante despreocupados e revezam seus instrumentos. Os senhores Hamilton de Oliveira e Arquimino dos Santos tocam sanfona, Antônio Alexandre toca zabumba e os outros devotos revezam a prática com os demais instrumentos, aprendidos de forma autodidata.

Durante esses momentos de descontração, apresentou-se a chance de entrevistar membros das famílias dos brincantes. A sobrinha do senhor Arquimino, Jamile Aparecida dos Santos Alexandre Prado, se entusiasmou com a possibilidade de contribuir com o registro da história de sua família. Ela relatou que sua falecida avó, Laudemira dos Santos (esposa do também falecido Acendino dos Santos, que já brincou como secretário do rei de Congo durante muitos anos), fez questão de transmitir uma missão aos descendentes e distribuiu a tarefa para seus três filhos: a responsabilidade de sediar os ensaios em suas propriedades. A cada ano eles revezam, com alegria, essa incumbência. Beatriz dos Santos Alexandre (mãe da entrevistada) e Arquimino dos Santos, revezam suas propriedades, no Córrego do Alexandre, para as preparações. O outro filho, chamado Ubaurdino Romoaldo, também coloca sua casa à disposição da comunidade de Porto Grande. Córrego do Alexandre e Porto Grande são dois importantes territórios quilombolas da região do Sapê do Norte.

²⁶ Geralmente, o festeiro (a) é uma pessoa próxima aos devotos do grupo, um amigo ou membro da família, que cede a casa para os encontros do grupo, durante os momentos de descanso e alimentação e que participa e ajuda nos preparativos da celebração. Segundo Sônia Rodrigues, nora do Mestre Tertolino, as mulheres da família, apesar de não participarem como personagens na dramatização do dia 1 de janeiro, desempenham funções pertinentes à realização da festa, confeccionam e ajudam na construção das vestimentas, dos ornamentos portados pelos participantes e na decoração das embarcações que fazem o transporte no cortejo do dia 31 de dezembro.

A procissão para buscar o São Bino se realiza no dia 31 de dezembro. Os brincantes saem da comunidade onde ensaiaram a noite toda, embarcam em uma chalana e se dirigem para Barreiras, para buscar o São Biniditinho. No Cais da Barca, outras embarcações se agrupam com devotos para o mesmo destino, a comunidade de Barreiras. Ao chegar nessa localidade, os devotos percorrem a comunidade até se aproximarem da Igreja de São Benedito das Piabas. Todos retornam com o santo para a cidade de Conceição da Barra, onde se encontram com a imagem do santo padroeiro. O cortejo ganha as ruas da cidade com as duas imagens, se dirige à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e, em seguida, à Igreja de São Benedito, próximo ao trevo, onde guardam os dois santos, que serão homenageados no dia seguinte. A dramatização ocorre no dia 1 de janeiro, em frente à igreja de São Benedito. Os personagens, nesse dia, estão caracterizados e realizam o auto em honra ao santo negro.

3.1 A Dança

Descreverei, aqui, as partes da estrutura da dança do dia 1 de janeiro, conforme anteriormente elucidado pelo Mestre Terto. Para contribuir para o entendimento dessa prática cultural, indicarei alguns fragmentos de vídeos contidos no DVD em anexo. Vale registrar que os segmentos dessa estrutura podem receber outras denominações. Quando conversei com Mestre Tertolino, em janeiro de 2017, durante os festejos de São Sebastião, ele rapidamente relatou a estrutura com algumas alterações na indicação dos segmentos. Em alguns momentos, ele se referia à parte do Baile como Corrida de Contraguia, o segmento Exército também pode ser nomeado como Corpo de Baile. É válido, também, frisar que os fragmentos das letras transcritas, que acompanham a descrição da dramatização, são das apresentações de 2016 a 2018. Esses fragmentos revelam narrativas de fatos vivenciados pelos brincantes em período mais recente, portanto, o texto não permanece estagnado no tempo.

Estrutura da Dramatização:

1ª Parte: Marcha de Rua

2ª Parte: Entrada dos Brincantes

3ª Parte: Entrada do Rei de Congo com seu Secretário

4ª Parte: Baile

5ª Parte: Embaixadas

6ª Parte: Guerras

7ª Parte: O empire

8ª Parte: O Corpo de Baile

9ª Parte: O Ticumbi

10ª Parte: Roda Grande

11ª Parte: Marcha de Retirada

Marcha de Rua e entrada dos brincantes:

Essa etapa possui a função de comunicar a chegada do grupo. Os brincantes se organizam em fileiras, o porta estandarte à frente, junto com o violeiro, seguido pelos reis e seus respectivos secretários. Ao avançarem para se organizarem em suas posições, os congos realizam volteios para a esquerda e para a direita no espaço da apresentação e, tocando seus pandeiros, se organizam em duas filas, posicionadas uma em frente a outra. Já nas filas, eles realizam inúmeros giros entre seus pares, homenageando o santo. Versos são entoados pelo Contraguia Berto Florentino, em 2018, e a resposta dos congos vem a seguir:

Marcha de Rua

Eu sou um mestre novo
Agora estou aprendendo
Pessoal não ignora
São Benedito tá vendo

Os reis e secretários se sentam em seus tronos. O rei de Congo e seu secretário se posicionam de costas diante da imagem de São Benedito. O violeiro e o porta estandarte ficam ao lado da dupla. O outro monarca, com seu embaixador, se posiciona à frente, encarando seus adversários.

Entrada do Rei de Congo e de seu Secretário:

O rei de Congo é apresentado, pelo seu secretário, como um rei de grande poder e valentia, único soberano que tem a honra de festejar São Benedito. Nesse segmento, há um diálogo entre ambos, a respeito das intenções do outro monarca em usurpar esse direito. Versos são entoados pelos brincantes da dramatização, realizada em 2018.

Marcha de Entrada:

Meu bom Jesus de Nazaré
Deus eterno e verdadeiro

Resposta:

Jesus Cristo é o Rei da Glória
Salvador do mundo inteiro
Ele mais São Benedito
É o nosso padroeiro

Entrada do Mestre:

São Benedito nós estamos aqui
Vos bem sabe qual é a razão
Nós viemos fazer um pedido
Vós meu santo não diz que não

Resposta:

Ganai a mim zambi uê...
São Benedito é quem nos livra
Do que está pra acontecer

Baile:

Se inicia, então, um pequeno baile, no intuito de preparação para as guerras que se farão para disputar a homenagem a São Benedito. A dança é caracterizada por movimentos ágeis dos personagens e de um instrumental percussivo que marca os passos, que se projetam para a troca dos pares nas duas fileiras. Há movimentos circulares e trocas de posições dos congos em paralelo. Acontece, nesse

segmento, a corrida de Contraguia,²⁷ a qual se revela bastante dinâmica, sempre acompanhada pelo ritmo dos pandeiros

Brincantes:

São Benedito meu santo
Seus filhos estão padecendo
Uma grande injustiça
Que o povo estão fazendo
Até com São Benedito
Um erro estão comentendo

São Benedito respondeu
Já chega de reclamar
Jesus Cristo está sabendo
Um jeito ele vai dar
Quem fizer aqui na terra
Lá no céu tem que pagar

Abre praça arreda povo
Seus devotos estão pedindo
Vamos contar a Jesus Cristo
O que nós estamos sentindo

Deus salve casa santa
Onde São Benedito está
Esperando os seus devotos
Para nos abençoar

Resposta:
Ganai a mim
São Benedito estou dizendo
Que ele ouve a nossa voz
Pra nos chamar por Jesus Cristo
Que ele está no meio de nós.

Corre cá devoto e vem ver
Que coisa tão bonito
O menino Jesus deitado
Nos braços de São Benedito

Embaixadas:

O segmento se inicia com o Rei de Congo pedindo para seu secretário ir até o reino de Bamba com a ordem de proibi-lo de festejar ao São Benedito, por se tratar de um rei pagão.

²⁷ Ver vídeo 16 e 17 no DVD em anexo.

O secretário ajoelha aos pés do Rei de Congo e solicita sua benção para seguir sua missão. Nesse momento, segue-se um bailado dinâmico do secretário até o reino de Bamba, marcado pelo ritmo frenético dos pandeiros. Ao chegar no reino hostil, ele emite o seu recado aos adversários, sendo rechaçado por eles. Nesse momento, as Embaixadas²⁸ se caracterizam pelo teor cômico, quando desqualificam o seu antagonista, e pelas denúncias sociais que já provocam a euforia dos que assistem. A coreografia²⁹ se realiza de forma bastante dinâmica entre os dois secretários. Eles se posicionam ao centro e passam a se agitar com as espadas, simulam um confronto, elaboram ágeis movimentos com as pernas, pulam e levantam, dobram os joelhos, abrem e cruzam as pernas com bastante frequência, dão voltas e avançam sobre o adversário, simulando o ataque com as espadas. Toda cena é enriquecida pelo ritmo acelerado dos pandeiros.

Guerras:

Verifica-se, no ritual, duas espécies de duelo. A “guerra sem travá” ocorre quando o exército, formado pelos congos, dança de forma lenta, posicionado em fileiras de frente para seus pares, os reis e secretários. Os pandeiros realizam uma percussão curta e seca, anunciando a guerra.

Já a “guerra travada”, ocorre quando há a formação de um círculo pelos congos, que se movimentam da esquerda para a direita. Os dois reis e seus secretários se posicionam ao centro e passam a bater espadas com seus rivais no mesmo ritmo compassado dos pandeiros dos congos, que são percutidos no contato com o outro pandeiro, portado pelo seu par. A guerra é vencida pelo rei de Congo, e há uma pausa na dança para a realização do batismo do rei de Bamba. Os congos silenciam os pandeiros e, atentos, ouvem o rei de Bamba se render:

Brincantes:

Ô guerra
Reis de Congo não tem mais jeito a dar
Rei de Bamba pediu guerra
Então vamos guerrear
Avança soldado avança não fica com medo não

²⁸ Ver vídeos 18 e 19 no DVD em anexo. No terceiro capítulo da dissertação, realizo uma análise mais detalhada sobre o caráter político e social das narrativas.

²⁹ Ver vídeos 20 e 21 no DVD em anexo.

Reis de Congo está querendo tomar conta na nação
 Reis de Bamba está cansado
 Ele já perdeu a guerra, ainda vai ser batizado

Rei de Bamba:
 A guerra está parada
 Junte o seu povo com o meu
 Um baile vamos formar,
 Com uma música divina
 Para São Benedito adorar

Rei de Congo:
 Ajoelhe rei de Bamba
 Que eu quero te batizar
 Que tu sois um Reis pagão
 Que vieste aqui buscar

Rei de Bamba:
 Ajoelhe meu soldado
 Que vieram me acompanhar
 Pede licença ao rei de Congo
 Para ele me batizar

Rei de Congo:
 Em nome do pai e do filho
 Eu te batizo rei pagão
 Em nome do Espírito Santo
 Te levanta rei de Bamba
 Que você já tá batizado
 Que agora liberto e livre
 Tem lugar ao meu lado

(JONAS BALBINO E ANTÔNIO ALEXANDRE, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2017)

Empire:

Nesse momento, os congos se ajoelham frente à imagem do santo e passam a emitir lentas cantigas de louvor. Quando mencionam São Benedito, eles erguem os braços e movimentam os pandeiros, fazendo agitar as platinelas. Esse império de soldados demonstra rendição para se submeterem ao batismo.

Brincantes:

Rezemos esse nosso empire
 Que Reis Congo mandou rezar
 Pra Reis Bamba saber
 Que não podes guerrear

O Corpo de Baile:

Nessa etapa, se realiza uma variedade de passos coreografados pelos brincantes. Os congos e seus pares se movimentam com vivacidade, numa constante formação de alas, que evoluem em círculos e se organizam em novas fileiras, com os pandeiros emitindo uma marcação ritmada. Em seguida, o andamento desacelera e acontece o momento da subida de congos, quando cada par de congo se mostra diante do rei e louva o santo. Nessa fase, o andamento diminuiu, as duplas se posicionam em frente ao santo e o louvam com bastante expressividade.

Brincantes:

São Benedito está pedindo, meu devoto
Pra nós chegar no pé da cruz
Pra ver se as coisas melhora
É preciso que nós todos roga a Jesus
É pra nós rogar a Jesus
São Benedito está pedindo
Nós rogando aqui na terra
Ele no céu está ouvindo
É ele que livra nós
Lá no tribunal divino

O Ticumbi:

Nesse segmento, a dança apresenta uma movimentação bastante variada, os pares se aproximam e se afastam em movimentos em direção ao centro, realizam giros rápidos sobre si mesmos e sobre os congos mais próximos, evoluem para se posicionarem novamente nas fileiras e percutem seus pandeiros.

Brincantes:

São Benedito e Jesus Cristo está contente
E fazendo um ar de rir
Quando vê os seus devotos
Cantando o Ticumbi
Cantando este Ticumbi
Eles pra nós está olhando
Ele fica satisfeito
Quando nós estamos cantando
Leva o pé no jeito do corpo
Cuidado que o povo
Estão tudo olhando

Roda Grande:

Nessa etapa, a formação de duas fileiras se organiza para uma dança circular em duas direções, esquerda e direita. Em seguida, há a formação de uma roda, com os congos voltados para o centro. Como relatou o mestre, esse segmento conta com cantos sobre situações vivenciadas pelos brincantes durante o ano. O trecho a seguir, entoado em janeiro de 2018, relata a experiência de mudança de regente, que ocorreria em abril do mesmo ano.

Brincantes:

Nosso Mestre está dizendo
Que seus devotos merecem
Nós devemos obedecer
As ordens do novo Mestre
Jesus Cristo está dizendo
Que tá gostando de ver
As ordens do novo Mestre
Nós vamos obedecer

Marcha de Retirada:

Nesse segmento, os brincantes dançam com movimentos vagarosos. Em seguida, vem a marcha de retirada, que é a etapa na qual os brincantes se organizam para a despedida. Os guias realizam, então, um movimento de condução dos congos em fileira para se retirarem. Nesse momento, ocorrem os vivas do rei de Congo, que finaliza a dramatização quando profere: “Viva São Benedito, Viva os devotos de São Benedito, Viva nossa bela sociedade”!

Ao término da dramatização do Ticumbi, há a apresentação do Jongo de Barreiras. Muitos brincantes ainda ficam no local e tocam seus pandeiros, acompanhando o grupo do Mestre Santos Reis. Os homens tocam a percussão e as mulheres dançam em círculos, movimentando suas saias e entoando cantigas para São Benedito.



Fotografia 26- Jongo de São Benedito, Mestre Santos Reis. Conceição da Barra, 2016. Fonte: Aline Meireles.

A celebração permanece por um considerável momento. Em seguida, os grupos se dispersam para a casa do festeiro que oferecerá o almoço. Depois de um breve descanso e da confraternização, o grupo passa a realizar as visitas³⁰ a diversos locais da cidade, casas e estabelecimentos, nos foram convidados a passar, conversam com os devotos anfitriões, descansam e lancham. Essa etapa é mantida até ao entardecer.

³⁰ Ver vídeos 23 e 24 no DVD em anexo.



Fotografia 27- Visita do Ticumbi à Casa da Cultura, Conceição da Barra. 2018.Fonte: Aline Meireles



Fotografia 28- Visita do Ticumbi à exposição Reis em Devoção. Casa da Cultura. Conceição da Barra. 2018.
Fonte: Aline Meireles.

3.3 Considerações acerca da corporalidade do Ticumbi

A corporalidade, manifestada pelos sujeitos do Ticumbi, oferece significativa reflexão acerca da construção da sua cultura. Os corpos movidos pela música são capazes de descortinar inúmeras memórias e histórias coletivas, de denunciar desigualdades e de promover a expressividade como instrumento político. O corpo é capaz de registrar, nele próprio, muitas narrativas, através das diversas possibilidades de expressão, como a oralidade, a escrita, o desenho, as brincadeiras e as celebrações.

O etnomusicólogo Thiago Pinto (2011) apresenta importantes considerações sobre o papel da corporalidade na análise de uma cultura. O corpo desnudo do africano já se revelou como um objeto de consternação por parte dos portugueses, que aportaram na África Meridional. O autor relaciona essa consternação ao impacto que a visão dos índios brasileiros também provocou em Pero Vaz de Caminha. Mas, a indignação dos europeus se avolumou diante da ação dos escravizados e seus descendentes. Quando incitados pela música, os movimentos desses corpos,

para eles, se apresentavam de forma indecente, libidinosa, julgamentos que revelam as noções eurocêntricas desses viajantes. Guimarães (2002) reflete sobre a contribuição do corpo na construção da identidade, aporte este, desqualificado pela elite e pela intelectualidade brasileiras, que reprovavam outras formas de manifestação cultural, que não fossem balizados pelo saber erudito. Este saber se localiza no âmbito das letras e determinava a divisa cultural entre as classes.

A identidade criada pelos descendentes de populações africanas no Brasil, a partir das tradições populares, guarda, cravada no corpo, a memória da ancestralidade e as heranças culturais, que são trazidas num universo sincrético identitário e perpetuadas pela tradição oral, gestual e musical. (GUIMARÃES, 2002, p. 112)

Nesse sentido, percebe-se que o modo como o corpo reage a estímulos demonstra a inserção deste, no seu espaço sociocultural. Segundo Pinto (2011), é através de reações corporais a determinados estímulos sensórios que podemos reconhecer o lugar onde esse corpo se insere. Em muitos exemplos de rituais, é visível essa função, engendrada pelo corpo como um elemento de alteridade. Basta visualizar determinados sujeitos e suas reações às músicas em suas comunidades. Alguns povos seguem as composições de uma melodia religiosa, por exemplo, com batidas de palmas, de forma mais entusiasta, festiva, com *swing*, outros corais se mostram imóveis, circunspectos. A percepção do mundo e de suas coisas, para cada indivíduo, se dá a partir de si mesmo, de um espaço que lhe é próprio, seu próprio corpo. Sodré (2005 p. 68) revela: “O corpo é lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do que se define um outro, seja coisa ou pessoa”. Numa perspectiva semelhante, Guimarães (2002 p.112) pondera: “O corpo é a pré-condição de qualquer conhecimento, pois é através dele que interagimos com o mundo”.

Nas estruturas do ritual do Ticumbi, o corpo comunica um saber centenário e princípios estruturais da vida coletiva dos sujeitos são expressos por ele, no tocar de seus instrumentos, nos versos, nos louvores ao padroeiro, nas embaixadas dos secretários. Através do corpo, brincantes afirmam identidades em versos que deflagram resistência e devoção. O corpo, durante a dança, transmite muito da narrativa do mito religioso e atua como suporte de simbologias, expressando sentidos. No ritual, a dança é uma linguagem.

A política da diáspora negra sempre envolveu a dança, performance e a apresentação do corpo como ferramenta de expressão. Isso aconteceu porque os negros foram deixados de fora da esfera fundada na palavra. Por esse motivo, romperam a barreira com o discurso do corpo. Foram capazes de, com o corpo, criar uma nova dimensão significativa que funde ética e estética, representada na performance ritual. (GILROY, 2001, p.126)

Ao perceber o corpo como mecanismo identitário, defendo que a intencionalidade de afirmação da sua etnia está a encargo desse instrumento que permite ou subverte as características que lhes são próprias, possibilitando uma aproximação ou um afastamento do padrão da etnia a qual os sujeitos pertencem. Nessa reflexão, o Ticumbi de Conceição da Barra preserva sua origem étnica e assume a proposta de uma manutenção constante da presença desse corpo negro no baile. Em diversos diálogos com os brincantes, ficou claro a preocupação com a salvaguarda da identidade negra no ritual. O próprio critério de participação no grupo, que admite apenas participantes negros indica a importância do corpo como transmissor da história desses povos.

O corpo negro carrega consigo a história de muitos povos. No corpo cada um de nós, onde quer que estejamos, existem muitas histórias nele gravadas, que pode ser tanto uma história de negação, quanto uma história de resistência, o que nos incumbe de uma grande responsabilidade, porque não é só a nossa história individual que estamos construindo. (AMADOR, 2011, p.2)

Quando os brincantes assumem seus personagens no Ticumbi bailando em movimentos ágeis, duelando para conquistar a vitória do seu rei, dramatizam suas intenções para a audiência, despejam a mensagem política e constroem, através da empatia, laços com a plateia. Nessa dinâmica, o corpo é o veículo de identificação, de linguagem.

O movimento dos passos ágeis do secretário do rei de Congo, representado pelo senhor brincante Arquimino dos Santos, fascina e empolga a audiência. Seu bailado é frenético, cadenciado pelos pandeiros dos congos e pelas espadas e fornece uma narrativa animada sobre o enfrentamento desses embaixadores. Nesse teatro, o corpo é veículo de intenções. Karasch (2000) já analisou essa ação, referente a dois momentos históricos distintos, quando o negro empregou a dança e música para demonstrar seu descontentamento:

No século XIX, os escravos escondiam comumente sua raiva e suas queixas sobre seus senhores por trás da fachada da música e da dança. Na década de 1970, durante o carnaval carioca, as pessoas ainda dançavam e cantavam ao ritmo pulsante do samba, mas as palavras que cantavam disfarçavam frequentemente comentários amargos sobre a escravidão do passado, o alto custo de vida do presente e a repressão policial. (KARASCH, 2000, p.31)

O Ticumbi carrega traços dessa característica contestatória. Em um dos momentos do ritual, os súditos dos reis versam sobre as injustiças tanto do passado quanto da atualidade. O caráter lúdico, se faz presente em diversos momentos. Os desafios e trocas de insultos entre os brincantes mesclam-se à denúncia social. Em um fragmento cantado pelo secretário do Rei de Congo, em 2016, ouve-se: “No Brasil temos ladrão como esses políticos/Não é pra se ter perdão/É tomar o que eles têm e jogar na detenção”.

O caráter contestatório é deflagrado em inúmeras narrativas do ritual, o qual será exemplificado mais detalhadamente no subcapítulo sobre as embaixadas. O corpo, no Ticumbi, é instrumento de linguagem que se sustenta no movimento dos seus atores, os quais se amparam no ritmo, ora marcado por percussão, ora valendo-se do próprio corpo como instrumento de expressão. A dança, nesse contexto, se revela como uma instância atrelada ao sagrado ou ao profano, constituindo o ritual. Weill (1999, p.88) declara: “O corpo fala, tudo parte do corpo ele é a referência”. Explica-se, dessa forma, a importância da corporalidade nas manifestações das culturas africanas.

Dança e música podem ser muito transformadoras. Ritmo é rito. O ritmo é a ordenação desse movimento transformador-expressivo. Através dele junta-se o que estava separado, isto é, indivíduo e cosmos. A dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço que abole provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo espacializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças, (PETIT 2008, p.10).

3.4 A vestimenta

São diferentes os tipos de vestuário que os brincantes utilizam para os segmentos da festa. O ensaio geral,³¹ que acontece no dia 30 de dezembro, é realizado com roupas informais, camisa, calça comprida e boné. No dia seguinte, realiza-se a procissão. O cortejo³² é conduzido com os integrantes vestidos com um uniforme que possibilita melhor mobilidade: camisa branca personalizada com o nome do grupo e o ano inscrito nas costas; na frente há sempre uma estampa com algum ícone que remete ao Ticumbi ou uma imagem de alguma personalidade homenageada; usam, também, bonés personalizados e percorrem o trajeto de sandálias.

A vestimenta do dia 1 de janeiro é repleta de ornamentos com cores e detalhes que contrastam com uma indumentária clara. Apesar de todos usarem o traje branco (calça, camisa e tênis) os personagens se diferenciam em alguns aspectos. O Mestre, o Contraguia, o Violeiro, o Porta Estandarte e os Congos, usam um capacete ornamentado com grandes flores e fitas multicoloridas sobre uma base branca; o peito é atravessado por fitas de cetim de cores contrastantes; ao redor da calça, há um pano rendado que contorna a cintura. Os Reis e seus respectivos Secretários vestem, por cima da roupa branca, um manto de tecido chita com padrões florais que diferenciam os reinos. Os reis usam uma espécie de coroa, os secretários, um chapéu com uma carranca de jacaré prateada. No peito dos reis e secretários, há um espelho posicionado como um escudo, emoldurado com festão. A espada completa o traje dos quatro personagens.

³¹ Ver vídeos 1 e 2 do DVD em Anexo.

³² Ver vídeos 3, 4, 5 do DVD em Anexo



Fotografia 29 – Ticumbi (2). Conceição da Barra- ES, 2017. Fonte: Aline Meireles



Fotografia 30 - Ensaio. Comunidade de Porto Grande, 2004. Fonte: Apoena Medeiros

3.5 Escutar é percorrer paisagens afetivas

A investigação da sonoridade, na ação da escuta das fontes acústicas, advinda do contexto do Ticumbi, representou importante campo de reflexão sobre o patrimônio cultural constituído pelos sujeitos que retêm, na memória, a tradição desse ritual.

Roland Barthes (1990) nos conduz a reflexão sobre o processo de escuta e da interpretação musical que se origina dessa ação. Ao encarar o receptor do som como um sujeito não passivo do ato de escutar que, para ele, é psicológico (diferente do ato de ouvir, fenômeno fisiológico), Barthes propõe três tipos de escuta:

Segundo a primeira escuta o ser vivo orienta a sua audição (o exercício da sua faculdade de ouvir) para indícios; nada, a este nível, distingue o animal do homem: o lobo escuta um ruído (possível) de caça, [...] a criança e o apaixonado escutam os passos de quem se aproxima e que são, talvez, os passos da mãe ou do ser amado. Esta primeira escuta é, um *alerta*. A segunda é uma *descodificação*; aquilo que se tenta captar pela orelha são *signos*; sem dúvida, o homem começa: escuto como leão, segundo certos códigos. Finalmente, a terceira escuta, [...] não visa, ou não espera signos determinados, classificados: não é o que é dito, ou emitido, mas quem fala, quem emite: supõe-se que ela se desenvolve num espaço intersubjectivo, onde < eu escuto > quer dizer também <escuta-me>; aquilo que ela se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma significância geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente. (BARTHES, 1990, p.235)

Ao refletir sobre a escuta, numa perspectiva antropológica, que compreende a ação musical como um elemento que proporciona uma via de percepção dos hibridismos culturais e sociais contidos nas regiões visitadas, passo a comungar com a ideia da antropóloga Simone Pereira (2012), ao discorrer sobre o processo de fruição de um indivíduo sobre um determinado campo sonoro, capaz de proporcionar um conhecimento de si mesmo, na medida em que se conhece o outro:

O que se impõe nesta escuta é menos aquilo que é dito, varrendo espaços desconhecidos, mas o implícito, indireto, disperso numa abertura polissêmica, desfazendo a lei de uma escuta única e entrando no âmbito do que Barthes chama de “significância”. Nesta escuta total, inusitada, criativa, há um processo de fruição permitindo que o indivíduo conheça melhor o outro e, fundamentalmente a si próprio; numa escuta do não decifrado, do desejo, da vida. (PEREIRA, 2012, p. 10)

As experiências advindas do trabalho de campo, durante o contexto em que o fazer musical dos sujeitos que integraram minha pesquisa se desenrolou, foram de significativa inspiração para a compreensão do trabalho que se desenvolvia. Aspectos da identidade, da alteridade e do pertencimento se, revelavam em uma tessitura complexa, numa constante permuta de significâncias, em que o jogo de transferências, postulado por Barthes (1990), se opera. A escuta que é ciente da existência do outro, de seu território, e que leva em consideração os diversos estímulos sonoros, no contexto em que eles se deflagram, e os encaram tão importantes quanto o discurso veiculado, é uma escuta sensível, a qual engendra meios de conexão entre o indivíduo e o mundo.

Ao escutar os cantos dos brincantes e demais integrantes que acompanhavam a procissão, me senti inspirada a refletir sobre aquilo que era desconhecido para mim. A relação de devoção dos participantes do cortejo com as santidades se evidenciava através de suas expressivas manifestações. Em 2016, nos versos pelo Rio Cricaré, o jongo de Cosme e Damião, que endossa o cortejo, entoou:

No tempo do cativoiro, preto velho até chorou,
Só ficaram as cicatrizes da chicotada que levou
No tempo do cativoiro,
Quando o senhor me batia,
Gritava por Nossa Senhora,
Quanto mais a pancada doía...
Êauê e euá, qual a mãe que não chora
Vendo seu filho apanhá³³

³³ Ver vídeo 8 e 9 no DVD em anexo.



Fotografia 31 - Grupo de Jongo de Cosme e Damião no cortejo, no Rio Cricaré. Conceição da Barra 2015. Fonte: Aline Meireles.

Fica clara a atuação da voz retomada da memória, da projeção e da transferência de um acontecimento vivenciado pelos ancestrais negros escravizados, reassumido, no cântico, como uma memória herdada dos antepassados submetidos ao encarceramento.

A voz transcende as culturas. Ela tem o poder de redescobrir memórias, sensações e sentimentos para os quais não temos mais palavras para traduzir ou que foram esquecidas, reprimidas [...] uma espécie de arqueologia da voz, com suas texturas, suas energias [...] a voz é uma linguagem universal. (EL HAOULI, 2002, p. 101)

A análise, através da escuta, procurou percorrer as paisagens sonoras³⁴ das regiões onde o Ticumbi se desenvolve. Entende-se escuta, nesta pesquisa, como uma ação realizada com o corpo todo e não somente com o ouvido. Através dessa escuta atenta, percebeu-se uma paisagem sonora característica que, com suas peculiaridades, identificam, delimitam o território e comunicam que o Ticumbi só existe ali. A paisagem sonora, nesse aspecto, atua como elemento de alteridade e assume, assim, um papel diacrítico, o qual reforça a fronteira étnica. Cambria (2008), amparado por Barth (1969), acentua a importância que as múltiplas práticas musicais podem assumir na construção, na definição e na negociação de variadas identidades.

Para que um “nós” possa ser definido, é necessário que os “outros” o sejam também. As fronteiras entre “nós” e os “outros” são concebidas, hoje, como definidas relacionalmente, mais do que com base numa suposta “essência”. Essa visão dinâmica da identidade (especialmente em relação à questão da etnicidade) representou um importante marco na reflexão antropológica, principalmente a partir do clássico *Grupos Étnicos e Suas Fronteiras*, de Fredrik Barth. (CAMBRIA, 2008, p.6)

Ao analisar a paisagem sonora do trajeto do Baile, buscando colher seus relevos mais expressivos, reconheço aqueles ruídos que acomodam o patrimônio cultural local. Através da apreciação dessa paisagem, experimento uma escuta dos sons produzidos por esses indivíduos. Sou invadida pelas melodias, timbres e ritmos que narram uma história, que envolve os sujeitos ali presentes e os liga a esse lugar.

Pinto (2011) considera importante a distinção entre dois tipos de paisagens sonoras: uma natural e uma outra cultural. Ele diferencia ambas, atribuindo características próprias a cada uma. O “*soundscapenatural*” envolvendo sonoridades que decorrem de ações físicas de eventos naturais. O “*soundscapesculturais*” se originam de qualquer tipo de atividades humanas e afetam o potencial comunicativo, emocional e expressivo do som.

³⁴ Murray Schafer investigou a sonoridade, relacionando-a com aspectos do ambiente. Para isso, ele precisou criar uma terminologia particular para abordar os fenômenos que pesquisava. Utilizou, então, o termo *soundscape* (paisagem sonora), para se referir aos ambientes acústicos, ambientes reais ou também construções abstratas como composições musicais. De acordo com Schafer, um *soundscape* pode ser “[...] constituído de ruído, som, timbre, amplitude, melodia, textura que se encontram num cone de tensões, instalado num horizonte acústico[...].” (1991 p.78 ,91), sendo que, uma composição musical é um deslocamento de ida e volta, que se desenrola transversalmente nesse cone de tensões, tornando a paisagem sonora uma interação desses elementos.

Uma paisagem sonora é tão diversificada quanto são diversos os ambientes que a produzem. Ela estará sempre impregnando a primeira impressão que se tem em campo e que se manifesta, infalivelmente, independente se há ou não discernimento prévio daquilo que o acontecimento sonoro significa. O primeiro impacto sonoro é marcante, é tão delatador quanto à luz peculiar de uma região nova, as suas cores ou os odores que a compõem. (PINTO, 2001)

Durante as etapas das festividades, em que acompanhei o Ticumbi, me mantive sensível à escuta dos lugares que percorri e pude perceber um campo sonoro que marcou, para mim, vivências significativas na decodificação de sentidos e memórias engendradas durante o processo de pesquisa.

3.5.1 - 1º Ato: O Ensaio Geral

Ao chegar a noite, um festivo ensaio se inicia dentro de um roçado, às margens do Cricaré silencioso, cercado por ruídos próprios da mata. Arbustos tiritam ao vento. Cigarras, em seus cânticos, competem com os visitantes, que se acomodam em bancos improvisados e também cedidos pelos anfitriões para a espera de um ciclo de festividades, que em breve ocorrerá. O local que abriga esse ensaio é o Córrego do Alexandre, é o dia 30 de dezembro, de uma quarta feira quente. Os convidados ali presentes recorrem a uma modesta cantina para saciarem sua sede. Nela, mulheres assumem a tarefa de servir bebidas e salgados. Há muita conversa, risadas, sons de talheres e pratos se misturam com a transmissão de um pequeno rádio, que sugere melodias de um divertido forró, descubro, em um bate papo, que esse é o gênero musical apreciado pela maioria ali. Aos poucos, mais visitantes se aglutinam próximo ao local do ensaio. Alguns levam equipamentos para registrar o momento, microfones são testados, máquinas fotográficas se aquecem em seus primeiros disparos, um comando soa, é chegada a hora. O rádio cala. Todos na expectativa. Uma organização de fileiras de congos se empreende, os repiques iniciam, a cantoria vem logo em seguida.

“São Benedito” a viola suave acompanha, e seu som fica inaudível com frequência, em meio as frases expressadas. Com o passar das horas, a preparação para o dia 1 de janeiro avança. Todas as etapas devem ser cumpridas ali, naquela noite. Talvez a preparação progrida pela madrugada. Percebo rostos muito satisfeitos, atentos às etapas que se desenvolvem. Quando chega a hora das embaixadas, as risadas ganham sonoridade com a empatia dos que estão ali atentos. O ineditismo de alguns versos arranca palmas de alguns e apoio discreto de outros. Os brincantes se mantêm concentrados até o fim. Há aplausos e exclamações de alegria. Viva São Benedito! Encerra-se o ensaio, mas, a celebração prossegue noite adentro. Organiza-se o momento de um breve descanso e de uma refeição. Em seguida, mais música. É o forró de sapezeiro que invade o local e anima os presentes. Sanfona, zabumba, triângulo, canzá e mais cânticos. Passos de dança se insinuam, aos poucos, numa superfície cimentada que abrigou tantos outros ensaios. É nesse “escondido”, como o mestre chama, nesse lugar mais calmo, mais separado, que o aprendizado vai acontecer. Espaços assim evocam afetos, memórias de um lugar que outrora abrigava aqueles que resistiram, com fé e coragem, às mazelas do sistema algoz, que vigorava na escravidão. A vigília avança e a alvorada surge devagar. É chegado o momento de tomar a chalana, atravessar o rio, buscar o santo. É hora de partir.

3.5.2 - 2º ato: O Cortejo

Desvela-se a alvorada em Conceição da Barra. É dia 31 de dezembro e um evento aguardado durante todo o ano se principia. O local é o Cais da Barca, ponto de encontro de alguns festeiros. Nos barcos próximos ao ambiente, ruídos de motores anunciam que, em breve, haverá partida de gente devota, festeira. Algumas se ocupam em enfeitar, com bandeirolas e flores de crepom coloridas e vistosas, partes dos mastros das embarcações, chamadas “Chalana” e “Mensajeiro do Destino”. Nessa espera, se conversa, há muito cumprimento, comandos de ordem técnica dos senhores pescadores, donos do transporte que conduzirá todos aqueles que chegam para as Barreiras. Há distribuição de tarefas, ouvem-se fogos de artifício estrondosos, comunicando que a partida não irá tardar. Todos se acomodam como lhes convém, expansivos, contemplativos. A tripulação parte para o seu destino. Os barcos conquistam o Rio Cricaré, calmo e preguiçoso. O som gerado pelos motores se mistura com cantorias dos grupos de jongo de outras embarcações, que se aproximam do ponto de encontro: Barreiras. Mas, antes dessa aproximação, é preciso buscar os membros do Ticumbi, que se acomodam, com auxílio dos amigos e familiares, em seus lugares de destaque: um barco somente para eles, senhores brincantes. Os pandeiros passam a soar fortes e ritmados e versos são proferidos ao comando do Mestre Terto. Mistura-se o som das platinelas, da viola dos canzás, dos tambores graves, profundos, vozes femininas dos grupos de jongo, o movimento das saias de chita das integrantes, aliado ao vento, compõe um ruído singular. Miram-se pessoas no ponto de encontro, motivadas, festivas. É hora do breve cortejo até a Igreja de São Biniditinho do Córrego das Piabas. Os brincantes sobem amparados. Mais cumprimentos são decorridos, fogos, pandeiros já aquecidos. Organizados de forma hierárquica, os brincantes partem para o Cortejo, o porta estandarte à frente, com o violeiro. Os primeiros acordes do instrumento são esboçados junto com versos melódicos, percussão, palmas, brados, canzás, clamores, gargalhadas, passos agitados para acompanhar o ágil itinerário. Latidos de cães, risadas de crianças. O Ticumbi está na vila dos pescadores, é dia de celebrar! Os Brincantes entoam: “São Bino seus devotos já chegou, nós viemos te buscar, o padroeiro que mandou”.

Adentramos em uma pequena igreja. O sino badala grave, imponente, anunciando o ingresso do cortejo. O local é rapidamente tomado pelos visitantes. Lá o eco é comprometido pelos numerosos espectadores, mas os versos ainda são ouvidos pelos que não conseguem entrar. Rapidamente o grupo visita algumas casas da região e, por onde seguem, são acompanhados por mais público devoto. Buscam o São Bino e este é carregado por Dona Benedita, esposa de Santos Reis, mestre de Jongo das Barreiras. Retornam para as embarcações, a cantoria se distancia e, aos poucos, a vila torna a silenciar. O ritual se conduz novamente para o Cais da Barca e, no trajeto, as palmas permeiam os cânticos e imprimem ritmo, integra a audiência. No decorrer do trajeto, o canto é repetido e variado. Canta-se o passado, evoca-se a memória de resistência e o som do motor vai, aos poucos, decrescendo. É o sinal da aproximação com o lugar de destino. O cortejo despede-se do rio, volta-se a celebrar em terra. O percurso agora é até a Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Mais fogos, palmas, percussão, gritos: “Viva São Benedito”! Homens que aguardavam em terra a comitiva, agora suspendem o andor com a imagem do padroeiro. Com exclamações de louvor, mais gente se aproxima e há um agrupamento mais consistente de grupos de jongo. O andor segue para a igreja matriz, os sinos novamente ecoam fortes. O ritual passa brevemente pelo templo de Nossa Senhora da Conceição. Ao acessarem esse local, o fazem com honrarias, reverenciam as imagens presentes e seguem para a Igreja de São Benedito. Neste ínterim, somam-se, ao ritual, os ruídos dos comércios, dos carros e novos cânticos de louvação ao Santo. A celebração chega à igreja e ainda permanece por um período. É nessa igreja que haverá, no dia seguinte, a Missa e a apresentação da dramatização do Ticumbi. Reis e embaixadores se desafiarão, aos sons de espadas e pandeiros. Será dia de guerra, de conversão, alegrias e devoção.

3.5.3 - 3º ato: a dramatização

É da casa do mestre que eles chegam, passos acelerados num calçamento irregular, organizados em uma fila dupla, numa manhã de céu aberto, os pandeiros a repicar um ritmo, acompanhando um cântico lento, eles percorrem a rua e provocam a atenção dos demais passantes. O destino é a Igreja de São Benedito. Numa manhã ensolarada, eles adentram a capela, o porta estandarte à frente, com o violeiro seguido pelos demais brincantes, entoam: “Já é hora da missa do nosso santo padroeiro...”, todos caracterizados com suas vestes de celebração. O tecido branco impera e contrasta com as flores, que adornam suas cabeças. As fitas atravessam o peito. Os espelhos dos reis e secretários, que entram por último, reluzem em conjunto com suas espadas. Dentro da igreja, eles passam a desacelerar seus pandeiros. Lá dentro, a capela já se encontra lotada. Faz-se silêncio por um breve momento. Os olhos se voltam para os brincantes, estes se acalmam e respeitosamente passam a se acomodar nas primeiras filas. É o momento de prestigiar a missa para São Benedito, pedir bênçãos e agradecer as graças conquistadas. Assim que a missa finda, é chegado o momento de mais devoção e essa se realizará do lado de fora, ao ar livre. A rua é fechada para tão aguardada homenagem, os santos são transportados para esse espaço e ficam posicionados próximos de onde ficarão o rei cristão e seu secretário. Estes, quando é chegada a hora, se apresentam ao público de forma majestosa. É o momento de afirmarem a superioridade do rei de Congo para cultuar tão estimado santo. A denúncia do seu secretário vem irônica e ligeira: “Como pode um rei pagão e de afamada malandria, se pôr a desafiar um rei tão valente e de grande soberania”? Os versos chegam provocadores, altivos, comunicam um saber secular, endossam homenagens àqueles que se foram e aos que resistem, há décadas, no grupo. Aprendo, com essas narrativas, sobre pessoas que nunca conheci e lugares onde nunca estive. É uma poesia que flui entre os tempos e que me conduz para uma terra remota, povoada por sábios ancestrais, intrépidos, audazes. O séquito de congos começa a bailar e, com seus corpos, comunicam a história que se desenrola ali, um enfrentamento que evolui para uma magnânima reconciliação em função de um nobre propósito, festejar São Benedito!

3.6 Uma abordagem etnomusicológica

Nesse subcapítulo, pretendo tecer algumas considerações sobre a função da música no campo ritual do Ticumbi, que se revela como uma forma de expressão religiosa, que se desenvolveu a partir de matrizes africanas e se reelaborou em solo brasileiro, tendo a música como aporte para a preservação da sua memória. Apresentarei algumas reflexões de autores que comungam com uma concepção antropológica dessa instância. Pinto (2001, p.222) já analisa a produção musical atrelada à cultura: “Na realidade, música raras vezes apenas é uma organização sonora no decorrer de limitado espaço de tempo. É som e movimento num sentido lato [...] e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva”. O autor continua:

Música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (PINTO, 2001, p. 223)

A construção de uma abordagem etnomusicológica para a pesquisa se realizou através da observação, da reflexão sobre aspectos musicais do ritual dos brincantes e da análise de como os elementos construtores dessa música se amalgamam com a identidade edificada pelos sujeitos dessa prática. Ao atuar como elemento na definição e negociação de identidades, a música, nessa perspectiva, desempenha um caráter importante na construção das mesmas. É através de práticas musicais que, segundo o autor, se formam grupos e “comunidades”.

Numa reflexão, Cambria escreve (2008, p.67): “Graças ao caráter muito frequentemente público dessas práticas, os discursos propostos ganham visibilidade e força nas lutas em que estão envolvidos para poderem se tornar verdades”. A música, nesse contexto, é apresentada pelo Ticumbi como instrumento de denúncia social. Através das embaixadas e de versos transmitidos no segmento da roda grande, na dramatização, discursos ganham visibilidade. Temas como discriminação racial, corrupção, injustiças cometidas por empresas

que realizam a monocultura predatória nos territórios disputados pelos quilombolas, são recorrentes. Os versos, nesse contexto, são instrumento político que questiona o mito da democracia racial.

Durante séculos, o processo de construção da sociedade brasileira se deu no contato forçado de diversas etnias, o qual concebeu uma gama variada de expressões culturais, compostas a partir de reelaborações de práticas advindas de inúmeras partes do mundo. Apesar da imposição cruel de uma cultura hegemônica escravocrata aos escravizados e seus descendentes, a bagagem cultural dos grupos africanos que aqui aportaram, resistiu. A música foi preservada pelos povos escravizados, que recriaram novas formas de expressão da sua religiosidade. “Através da música, dos batuques e dos cantos eram contadas histórias passadas, ricas memórias de deuses e ancestrais glorificados que permaneciam vivos nos mitos” (FONSECA, 2006 p.102).

Música é compreendida por Merriam (1964) como um produto de interação social, como uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre grupo e indivíduo. Ao apontar para o entendimento da razão de uma estrutura musical existir da forma como existe, precisamos entender como e porque a conduta que a produziu é da forma que é e como e porque os conceitos que se submetem a tal ação estão ordenados de tal maneira, de modo a forjar a forma desejada, própria de som organizado.

A música é um fenômeno exclusivamente humano que só existe em termos de interação social; Que é feito por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento aprendido. Ele não existe e não pode existir por, de, e para si mesmo; Sempre deve haver seres humanos fazendo algo para produzi-lo. Em suma, a música não pode ser definida como um fenômeno do som sozinho, pois envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos, e sua organização particular exige a competição social de pessoas que decidem o que pode ou não ser. (MERRIAM, 1964, p.27)

Wallaschek (1893) é outro importante musicólogo que antecipou pesquisas sobre a função social empregada pela música, que é encarada, por ele, como “sons humanamente organizados”, não se revelando, portanto, como uma arte abstrata, mas sim como uma arte profundamente arraigada na vida. Para esse pesquisador, o ato de dançar e produzir música contribui para a organização de tarefas realizadas coletivamente, amplia a solidariedade dos integrantes, possibilita a

construção de uma unidade no grupo e promove, dessa forma, uma vantagem na “luta pela vida”, em relação aos que não praticam a música. Nettl (1983) discorre sobre a função da música e expressa a capacidade da mesma, atuar na intermediação do sujeito com o sobrenatural.

A função da música na sociedade humana, o que a música faz em último caso, é controlar o relacionamento da humanidade com o sobrenatural, intermediando pessoas e outros seres, e dando suporte à integridade dos grupos sociais individuais. Isso é feito expressando os valores centrais relevantes da cultura em formas abstratas. Em cada cultura a música funcionará para expressar, de uma forma particular, uma série de valores particulares. (NETTL, 1983, p.159)

A música, no contexto do Ticumbi, comunica, preserva a memória, as identidades e funciona como instrumento para a manifestação da religiosidade. Sua letra, declamada durante o rito, veicula histórias passadas, memórias de antigas nações africanas, denúncias sociais do tempo recente e é meio de louvação. Os povos escravizados conseguiram salvaguardar seus saberes apesar de toda repressão violenta que sofreram em seus cativeiros. Eles aprenderam a cunhar formas de manutenção de suas crenças. Foi também através dos batuques e das canções, que as práticas culturais encontraram território para resistirem à opressão. Nessa perspectiva, a música esteve atrelada à religiosidade. Quando os diversos grupos africanos aqui chegaram, encontraram um universo étnico subdividido. Nessa colisão de religiosidades, novas formas de liturgias foram moldadas. O Ticumbi se revela como um exemplo dessa confluência de culturas.

Através da bibliografia existente sobre a origem das congadas no Brasil, sabe-se que os povos bantos desempenharam papel fundamental na formação das manifestações culturais do sistema negro-brasileiro. O Ticumbi, como ritual de origem africana, ressignificado em território brasileiro, é um exemplo dessa contribuição banto no legado cultural existente no Espírito Santo.

Nesta análise, a utilização do termo “banto” se refere ao conjunto das tribos que abrangiam o antigo Reino do Congo que, de acordo com a pesquisa de Mukuna (2000), eram, no século XVI, territórios de atividades escravistas. Essas eram tribos que ocupavam o vale do Rio Congo, na área estabelecida como “zona de interação cultural”, que se expande pelos dois lados da fronteira Congo-Angola.

Em um dos trechos declamados pelo Rei de Congo e pelo seu respectivo embaixador, em 2016, visualizamos elementos que revelam aspectos da devoção e traços da origem africana.

Rei de Congo:

Abençoada seja Deus,
Da virgem mãe imaculada,
Do Glorioso São Benedito
Deve ser a sua guia
E de toda sua cruzada
Vai meu secretário
Fale dele, não tem pressa
Se você encontrar algum contraventor
Querendo fazer hora
Você mete essa espada na testa
(JONAS BALBINO, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2016)

Secretário do Rei de Congo:

Já tomei a benção do meu rei,
Já estou abençoado
Com a fé no glorioso São Benedito
E na virgem da Conceição
Ô povo devoto
Esqueça os seus problemas
Repique os seus instrumentos
E toque aí um zambi
Que é pra eu poder seguir
(ARQUIMINO DOS SANTOS, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2016)

A reminiscência africana se apresenta em alguns elementos, como os nomes dos personagens aludidos anteriormente, que teriam pertencido aos Reinos de Congo. As práticas das embaixadas eram comuns nos povos africanos, já mencionadas por Mello (2006). Nesses versos, é possível ver a presença de alguns africanismos, como zambi. Nesse contexto, o canto é apresentado como um fragmento, pois, depois da solicitação do embaixador, os congos começam a imprimir um ritmo frenético em seus pandeiros, enquanto o secretário dança e se dirige ao reino de Bamba.

Mukuna (2000), em uma de suas análises, detectou um elemento rítmico característico da música dos povos de origem banto: a célula rítmica de “4 pulsos” e de “16-pulos” *time lines*, respectivamente:





A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo não podendo manter integralmente a música africana infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro acatava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa, uma solução de compromisso. (SODRÉ, 1979, p.24)

Nas estratégias de preservação de cultura negra dos povos escravizados nas Américas, a forma rítmica empreendeu significativa função. De acordo com Sodré (1979), apesar da incorporação melódica europeia, provocada pela escravidão, a música negra conseguiu preservar sua matriz rítmica por meio da transferência dos acentos da sincopação. O ritmo desenvolvido pelos pandeiros dos congos do Ticumbi é caracterizado por inúmeras síncopas.³⁵ Basicamente, a evolução rítmica dos pandeiros se realiza no compasso binário 2/4. A instrumentação é empregada durante etapas do ritual em momentos em que ocorrem as danças e, em muitos momentos, serve de base para acompanhar a melodia dos cânticos de louvor ao santo. Essa instrumentalização só é ausente durante as embaixadas dos personagens reis e secretários. A apresentação é marcada pela polirritmia³⁶ dos pandeiros. Essa técnica se manifesta nos mais diversos gêneros musicais, como a música clássica, a popular, no jazz e, frequentemente, nas produções musicais africanas.

No Ticumbi, os instrumentos percussivos são confeccionados pelos próprios atores da brincadeira e são feitos de couro (os outros grupos de Ticumbi, existentes na vila de Itaúnas, realizam o seu baile com pandeiros de acrílico). Os pandeiros

³⁵ Numa reflexão sobre as características das músicas europeia e africana Sodré (1979 p.24) conclui: “A síncopa é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo franco num tempo forte. Essa alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África sua incidência básica era rítmica”.

³⁶ “Polirritmo é a superposição de diferentes ritmos ou métricas”, se caracterizando como um híbrido contrastivo, pois é compreendido como um fenômeno musical resultante da soma de elementos, porém ainda distintos, isto é, existe uma definição relativa à soma das duas vozes, mas estas vozes ainda são reconhecidas como elementos separados. Ao analisarmos a polirritmia dentro de um contexto musical onde ela, unida a outros elementos, resulta em um novo objeto de estudo, a classificamos como um híbrido homeostático (quando os elementos A e B não são reconhecíveis, formando assim um outro elemento)”. (PAULI; PAIVA, 2015, p.88)

assumem, por isso, um timbre que caracteriza o grupo. Ao transferir a função de congo para um novo participante, os brincantes guardam seus pandeiros consigo. Gilvan dos Santos, filho de Arquimino, revela, em fala de 2018: “É uma lembrança que levamos para mostrar para nossos filhos e netos que já integramos o Ticumbi. Aqui cada um faz o seu ou encomenda para Miltinho”.

Miltinho, como é chamado pelos amigos, é Hamilton de Oliveira³⁷ que, além de exímio percussionista, toca sanfona durante os festejos, nos momentos pós ensaio.

O ritual revela a fluência de uma percussão que marca intensidades, torna mais dinâmico o canto, comunica sua intenção e provoca a atenção da audiência. O elemento percussivo, desse modo, se torna indissociável dos demais aspectos constituintes do ritual. A percussão, como aporte para a comunicação, já foi investigada por Harrys:

Tocar tambores poderia colocar a vida de alguém em perigo, pois eram instrumentos proibidos. Ao mesmo tempo, para cada escravo da América do Norte, o tambor representava algo de muita importância, visto que na África era instrumento não somente de música, mas também de comunicação, no sentido de organizar a vida social, obter informações etc. Assim proprietários de escravos e fazendeiros nos Estados Unidos ficaram provavelmente assustados com a Revolução Haitiana que fundou a primeira república negra, contexto em que os tambores desempenharam um papel fundamental no processo de libertação. O próprio nome do líder revolucionário, Toussaint L'Ouverture (A Abertura de Todos os Santos), evoca os deuses africanos, como os orixás do candomblé, cujo meio de evocação é precisamente o tambor. (HARRYS, 2008, p.175)

³⁷ Esse importante brincante participou do Ticumbi por duas décadas, faleceu no dia 09 de julho de 2018, aos 81 anos. “Para ele, sanfona era a de oito baixos, sentia-se mais confortável com ela, mas se precisasse tocava o acordeom com seus 120 baixos. Miltinho tinha dois pandeiros: um para as serestas e forrós de sapezeiro, o outro apenas para São Benedito” (ARDOHAIN, 2018). Disponível em <<http://jornalailha.com.br/2018/07/12/cultura-capixaba-perde-um-de-seus-baluartes.html>>



Fotografia 32- Hamilton de Oliveira. Conceição da Barra. 2016.
Fonte: Aline Meireles

A música, associada ao mítico, à religiosidade, também foi amparada pelos escritos de Cambria (2008). O autor veicula a concepção de uma música mesclada com o divino, de modo que o sobrenatural se revela como alteridade. Nessa perspectiva, ele pontua: “Falando de música e alteridade, nesse contexto, também podemos considerar a capacidade da música em colocar os discursos que veicula em outros planos. Assim, dizer algo ou cantá-lo não é a mesma coisa” (CAMBRIA 2008, p.68). A música, nesse campo, pode ser compreendida como um “contexto outro”, no qual se apresenta a possibilidade de ocorrerem coisas que não seriam possíveis ou seriam indesejáveis em outro enquadramento. Os brincantes relatam que é através do canto que o louvor para São Bino também acontece.

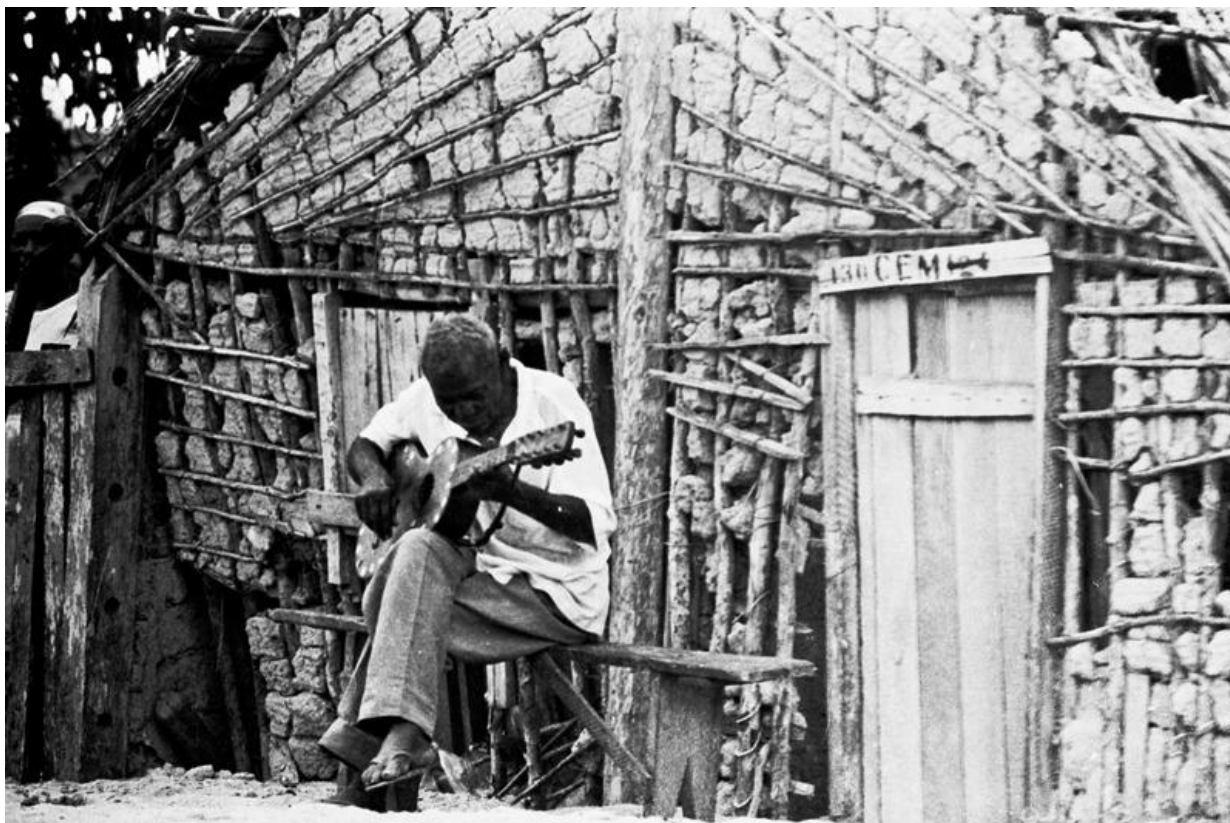
Além dos pandeiros, a instrumentação do ritual se realiza, também, com uma viola, que dá o tom em Lá Maior. O atual violeiro, Renan dos Santos, considera uma grande honra fazer parte do Ticumbi e revela sua admiração pelo falecido violeiro Chico Dantas, que se destacou como um dos mais importantes instrumentistas do

Ticumbi, entre as décadas de 1940 e 1970. Chico Dantas fez promessa para seu padroeiro, São Benedito, para obter a cura de uma enfermidade no pé. Segundo brincantes e registros do Jornal A Gazeta, de 30 de dezembro de 1979, ele testemunhou o Ticumbi regido pelo antigo mestre Luiz Hilário e brincou no baile entre os anos de 1911 e 1979. Em um fragmento do Jornal A Gazeta (1977), é relatado uma breve entrevista, concedida por Chico Dantas:

Eu espetei o pé e inchou todo, fiz uma promessa de ser escravo de São Benedito na terra. Iria entrar no baile de Luiz Hilário e tocar todo o tempo para o Santo. Apreendi viola sozinho e entrei no baile, de modo a homenagear São Benedito. Vou ser o seu violeiro na terra. Depois se cumprir direitinho a promessa, ocê arranja um jeito do preto velho ficar perto de ocê no céu.

Segundo a mesma reportagem, havia uma lenda, sobre o violeiro, que circulava no município de Conceição da Barra:

Chico saía sozinho tocando marchas do santo até perceber a sua presença. Neste momento ele largava a sua viola debaixo de uma árvore e esperava sair os acordes do santo. Hoje, no sertão, a história é vista como verdadeira e ninguém duvida mais de que Chico Dantas está no céu tocando viola para São Benedito.



Fotografia 33 - Violeiro Chico Dantas. Conceição da Barra.1974. Fonte: Rogério Medeiros

São Benedito pediu
Para seus devotos desculpar
Jesus Cristo precisou
Por isso mandou buscar
Ele mesmo viu a falta
Que seus devotos passaram
Jesus Cristo precisou.
(BRINCANTES DO TICUMBI, CONCEIÇÃO DA BARRA, 1979)



Fotografia 34- Violeiro, Renan dos Santos. Conceição da Barra 2018. Fonte: Aline Meireles

3.7 Nas Embaixadas: as narrativas divertem, revelam e denunciam...

Durante os diversos segmentos do Ticumbi, a música se revela plural em sua empregabilidade. Nas danças de júbilo, se evidencia a proposta devocional, do sagrado, quando a crença é manifestada em versos. Já nas embaixadas dos secretários, a sátira é característica marcante nas letras que comunicam, denunciam injustiças e reforça a identidade étnica do grupo. Em versos transcritos do Ticumbi de 2016 a 2018, observei a referência de fatos ocorridos no cenário social e político nos anos de 2015 a 2017. Os reis e secretários se orgulham da postura engajada dos brincantes e afirmam que há um esforço em se manterem bem informados para a construção de suas letras. A profissão de professor é de imensa importância para o grupo e é tema recorrente durante as embaixadas. Em 2018, foi pontuada, uma referência à professora Heley de Abreu Silva Batista, vítima fatal de um incêndio criminoso, em uma escola em Janaúba, Minas Gerais, em 2017, ao tentar salvar as crianças do local.

Rei de Congo:

Secretário Secretário, eu já vivo tão cansado
E cansado eu vivo aflito
Não achamos nem assentos nem cadeiras para descansar
Ao lado do violeiro e perto de São Benedito
(JONAS BALBINO, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2018)

Secretário do Rei de Congo:

Senhor meu Rei mandei pedir no Palácio do Planalto
E a resposta veio ligeiro
Me dizendo que lá tem muitos (assentos),
Mas só senta ganancioso,
Ladrão, bandido e caloteiro
E a que está desocupado
É porque não se elegeram
Então pedi no educandário
E logo me atenderam
Foram na sala da diretora
Coitada das professoras e
Também dos professores
Que são de classe sofrida,
Mas educam o mundo inteiro
Elas educam padre, pastor,
Presidente e outros governo
Cuidam bem de seus maridos,
Esse bando de cachaceiros
Ouve bem o que não quer
Bebe sangue de seus rostos,
Professor apanhando de aluno nas escolas
Outra morre queimada no fogo

Pra educar nossos herdeiros
 Ganhando uma mixaria
 Por causa desse bando de injusticeiro
 Mas como é a segunda mãe
 E também segundo pai
 Eles não querem ver nenhum deles no desespero
 Foram na sala da diretora e pegaram a melhor cadeira
 E colocaram do lado do violeiro
 O senhor pode descansar
 Que eu descanso por derradeiro

Secretário do Rei de Congo:

E esse baile cheio de alegria,
 Com os instrumentos tocando as mais lindas melodias
 Os congos dançando, cantando e encantando
 E fazendo cortesia, pedindo paz para o mundo
 Que ninguém tá aguentando ver tanta covardia
 Louvando ao São Benedito e saudando essa linda plateia
 Que todos nós aprecia
 Eu estou do lado do meu rei senhor de grande valia
 (ARQUIMINO DOS SANTOS.CONCEIÇÃO DA BARRA, 2018)

Secretário do Rei de Bamba:

Sempre quando o filho chora o pai corre pra ajudar
 Só que nosso pai é o Brasil que também ouço chorar
 O governo manda fazer, mas o Congresso não faz
 Porque é um puxando pra frente e dez puxando pra trás
 Do jeito que a coisa vai, sem ter respeito e paciência
 O Brasil só tem um rumo: é caminhar pra falência
 O povo não tem dinheiro, o prefeito diz que também não
 Porque o país está quebrado de tanta corrupção
 É homem correndo com mala de dinheiro pra não ser assaltado
 Sabendo que dentro da mala vai o dinheiro dos desempregados
 Já virou descaração na grana meter a mão
 Antes se roubava pouco hoje se rouba milhões
 E o nosso parlamento virou escola de ladrão
 A coisa tá tão descarada por conta da impunidade
 Que os nossos projetos sociais dependem da oportunidade
 Se os nossos governantes vão embolsar uma parte
 Esses têm prioridade,
 E o cara fala mansinho dizendo “não sei de nada”
 Mente, mente e inventa com a cara deslavada
 Instruído pelo advogado cada palavra falada
 Se o político tá preso o juiz manda soltar
 Atendendo o advogado que pediu pra revogar
 E vai pra casa o sujeito em prisão domiciliar
 Lá nas suas casas eles riem dos brasileiros
 Junto com seus comparsas faz festa com seu dinheiro
 E viaja pra onde quer pros confins do estrangeiro
 Mas existe um ditado que é velho e esclarecido
 A justiça tem dois pesos e também duas medidas
 Se a pessoa é ladra rica sempre é favorecida
 Se o pobre é réu ladrão fica preso pro resto da vida

E termina tua Embaixada
 Que o meu Rei está me esperando com a cara ensandecida
 Ele tá cego de uma vista querendo se aposentar
 Pra não trabalhar mais nessa vida.
 (ANTÔNIO CARLOS ALEXANDRE, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2018)

O verso, localizado na nona linha da embaixada proferida pelo secretário do rei de Bamba, faz referência ao episódio ocorrido em abril de 2017, no qual o Deputado Rocha Loures (PMDB-PR), aliado do atual presidente, Michel Temer (PMDB), foi seguido por agentes da Polícia Federal, em São Paulo, e flagrado recebendo uma mala preta com R\$ 500 mil em dinheiro, das mãos do diretor da empresa “JBS”, Ricardo Saud. As inúmeras construções revelam uma dura crítica social à corrupção que assola o país. Temáticas relacionadas à política são uma constante nas composições, como seguem, nos versos de Antônio Carlos Alexandre, ouvidos em 2018.

Rei de Bamba:

Rei de Congo eu vou falar uma coisa que é de grande repercussão
 Tá acontecendo lá em Brasília com esse tal de mensalão
 É tanta roubalheira que não quer acabar mais não
 Quando você chega nos hospitais e vê aquela tentação
 É tanto paciente sem leito e outros atendidos no chão
 O dinheiro roubado é muito da saúde e também da educação
 E agora em 2018 está chegando a eleição
 Eles vem com a cara mais sem vergonha pegando de mão em mão
 A gente tem que aprender a votar senão nunca vai acabar essa tropa de ladrão

Secretário do Rei de Bamba:

Secretário de Rei de Congo, vai e diz pro seu rei
 Como que vai ficar essa situação:
 Se o dinheiro da multa vai encher o bolso dos políticos,
 Ou ajudar os pescadores daquela região.

O trecho se refere à multa que foi aplicada à mineradora “Samarco”, após o rompimento da barragem de rejeitos, que provocou um desastre de grande proporção, o qual afetou trinta municípios com derramamento de rejeitos na Bacia do Rio Doce. O crime, que causou a maior tragédia ambiental do país, aconteceu no dia 5 de novembro de 2015, deixou centenas de desabrigados e a desconfiança por parte da população sobre o destino correto da verba indenizatória.

Em outro momento, o embaixador do Rei de Congo, Arquimino dos Santos, versa sobre sua valentia diante do secretário adversário e, embutida em seu desafio, ele

se queixa sobre um importante acontecimento local, que provocou a perda de diversos registros e objetos da história do Ticumbi:

Secretário do Rei de Congo:

Eu é que te mando embora, desocupe o seu barraco,
Quando você chegar no meu reino e você começar a gaguejar,
Mas você em baixo da minha espada você vai ter que falar,
Se foi você que arrombou, ou se mandou arrombar a associação,
Trocou a viola por droga chegou na força maior
E negociou o acordeon

Em 14 de agosto de 2015, houve um incêndio criminoso na Associação de Folclore em Conceição da Barra. Parte do acervo do Ticumbi ficou completamente destruído, como livros, fotografias, parte do vestuário dos brincantes. Instrumentos, como o acordeão e a famosa viola de Chico Dantas, foram roubados pelo criminoso. De acordo com a reportagem de Coimbra (2015), era na sala da associação que Mestre Terto passava boa parte do seu tempo, compondo a letra das apresentações do Ticumbi. Em entrevista para o jornal local, ele lamentou o ocorrido e desabafou sobre a dificuldade de reconstruir as memórias perdidas nesse incêndio. A estrofe denuncia a motivação do criminoso em cometer a ação para trocar a mercadoria roubada por drogas.

Em mais um fragmento analisado, observa-se o caráter contestatório do auto. Ao proferir tal verso, o personagem é bastante aplaudido, revelando a relação de empatia com a plateia, que também se mostra indignada, durante o ano, com a conduta dos políticos em geral, que buscam somente o seu favorecimento. Em outro trecho, Jonas Balbino e Arquimino dos Santos apontam, em 2017, para as injustiças com as comunidades quilombolas são expostas:

Rei de Congo:

Vassalo de rei de Bamba
Hoje o povo lá do norte passa fome
Os grandes culpados são vocês
Que a grande floresta plantaram
De cana de açúcar e eucalipto
O povo da terra vocês expulsaram
Vocês vão morrer de fome, vão comer erva daninha
De raiz de cana de açúcar e nem de eucalipto
Não dá pra fazer farinha
E tampouco dá pra criar gado, porco nem muito menos galinha

Secretário do Rei de Congo:

Desocupe o seu barraco que eu não sou igual a você,
 Que na época das eleições fica a fazer vergonha,
 Fica a dizer, vota em mim que eu faço isso,
 Vota em mim que eu faço aquilo,
 Não vota em fulano que a mulher dele não gosta de negro,
 Não vota naquele que ele não fala com ninguém.
 Quando chega o dia das eleições,
 Ganha quem sabe enganar melhor

O mundo não tem jeito mais não,
 É polícia prendendo negro e quilombola
 Sem direito e sem razão
 Enquanto o político fica aí
 Roubando o país e a nação
 E você ainda tem coragem de dizer
 Que ladrão que rouba ladrão tem 100 anos de perdão

Se o pai quer educar o filho,
 Do jeito que foi educado.
 Se um vizinho corrupto vê,
 Corre e vai dar parte à autoridade,
 Autoridade apanha para criar
 Para fazer o que eles bem quer,
 Se seu filho não aprende,
 Eles levam para o eucalipto,
 Chegando deixa na vala
 Ou no bico do urubu.
 E a minha situação,
 Não é diferente das outras
 Aqui no nosso país,
 Quem trabalha mora preso
 E quem rouba vive solto.
 Tudo isso que eu falei,
 Não tenho medo do resultado.
 Sou negro com todo orgulho,
 Nasci e criei na roça,
 Mas não sou mal informado.

A região do Sapê do Norte é um local de extensa plantação de eucalipto e é onde se situam mais de trinta comunidades quilombolas. Nesta extensão de terras, há muitos conflitos envolvendo essas comunidades e empresas, as quais exploram a produção de celulose do local, que é reclamado pelos quilombolas como seu território ancestral. A prática de plantio e a extração do eucalipto degrada a terra e provoca uma grande seca, causada pela monocultura. A polícia diversas vezes causou transtornos para a comunidade, efetuando prisões irregulares que, em 1 de novembro de 2009, teve a repercussão mais emblemática, quando efetuaram a prisão, de forma truculenta, de diversos moradores da região, contidos sob suspeita

de furto, mas, nada foi provado. De acordo com a reportagem de Mação (2016), a operação foi considerada ilegal pela Justiça, ainda em 2013. Apontaram-se, na época, inúmeras irregularidades com relação as prisões que foram realizadas sem mandado judicial e sem flagrante. Nesses fragmentos, aqui presentes, é evidenciado o desconforto dos sujeitos da pesquisa ao se defrontarem com a opressão a que são submetidos por parte daqueles que detêm o poder. Os quilombolas são submetidos a inúmeras situações de racismo, existente nas instituições públicas, as quais promovem uma política de exclusão para com esses indivíduos, que ficam limitados às margens da cidadania, sem ter os seus direitos constitucionais garantidos. A denúncia, que é veiculada nos versos, não só anuncia o racismo, mas também afirma a consciência e o orgulho da identidade negra dos brincantes.

Ao refletir sobre as narrativas da dramatização do Ticumbi, percebo a dinâmica de testemunhos dos sujeitos que constroem a identidade do auto. O discurso, transmitido pelos indivíduos do grupo, comunica as transgressões e denuncia aqueles que dispõem de autoridade em um contexto político que desfavorece o progresso de políticas públicas nas comunidades dos agentes que constroem o processo ritual. Ao mesmo tempo, a identidade social é revelada, nos discursos que afirmam sua força, nos cantes que remetem à uma memória de resistência, engendrada pela transmissão oral dos ancestrais dos membros da comunidade, aflorando um orgulho da sua identidade e um estado de pertencimento ao grupo.

A formação da identidade social consiste também na disposição de um sentimento individual de pertença ao grupo, ao mesmo tempo que são intersubjetivamente reconhecidos os significados emocionais ligados a esse conhecimento pelos membros do grupo. Desse ponto de vista, a produção autônoma da identidade pode ser entendida como uma construção estruturada de conhecimentos, a que os indivíduos podem aceder cognitivamente para encetar procedimentos de autoclassificação. (JERÓNIMO, 2015, p.47)

É notório que a maneira como um indivíduo se expressa, durante a sua fala, retrata aspectos da sua personalidade para os outros. A linguagem, então, pode ser compreendida como um marcador da identidade social e de profunda relevância na formação de uma identidade individual. Jerónimo (2015), ao refletir sobre a obra de Kraus e Chiu (1997), tece considerações acerca da linguagem, que atua como ferramenta na elaboração de identidades sociais.

Para acrescentar valor as alusões sociolinguísticas da constituição identitária dos sujeitos, será importante referir que as contribuições linguísticas concorrem para manter as distinções e aproximações intergrupais. Essencialmente, a linguagem tem um evidente papel de afirmar a identidade social de cada indivíduo, bem como de assegurar as distinções entre os grupos. Os dialectos e os estilos discursivos não são elementos fixos na fala de cada indivíduo, mas, no entanto, aqueles variam de acordo com o contexto social e com os estilos discursivos empregues pelos agentes de uma conversação. Muitas vezes, a fala de indivíduos pertencentes aos mesmos grupos e contextos tendem a criar estilos discursivos semelhantes aos dos seus pares, apesar de existirem dimensões onde facilmente se pudessem encontrar divergências entre si. (JERÓNIMO, 2015, p.47)

As denúncias sociais do Ticumbi, em muitos momentos, são emitidas para a audiência atreladas à uma significativa ferramenta simbólica presente na linguagem: o humor. Jerónimo (2015) encara o humor como um fenómeno social que demanda, para existir, um produtor e uma plateia. Ao empreender um estudo aprofundado sobre aspectos do humor, o autor revela que, desde a antiguidade clássica, esse elemento já se inseria nas interações quotidianas das inúmeras civilizações e se anunciava no espaço público.

[...] em todas as sociedades o humor assume, debaixo de várias aparências, foros de participação no espaço público. Incidindo sobre os costumes (a vida privada) ou a política (a vida pública) ou sobre as interpretações mitológicas e religiosas (a outra vida), a comédia tem sido uma forma de participar na criação, organização e reconstrução intelectual das sociedades [...] (JERÓNIMO, 2015, p.110)

Os versos a seguir evidenciam, de forma ostensiva, a ferramenta humorística embutida nas narrativas presentes no Ticumbi. O momento das Embaixadas é um dos mais aguardados pelo público e o aspecto cômico encontra uma recepção entusiasmada daqueles que assistem.

Secretário de Rei de Congo:

Esses corruptos não é pra se ter perdão
É pra tomar o que eles têm e jogar na detenção
Comer uma vez por semana, beber água de três em três dias
Tomar banho de dois em dois meses
Vestir a mesma roupa e ainda dormir no chão
E esses políticos corruptos que se dizem inocentes
Deveriam ser carimbados, marcados com ferro quente
Deixar dois dentes mole na boca
Um para roer osso e o outro pra doer na frente
(ARQUIMINO DOS SANTOS, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2016)

Secretário de Rei de Congo:

Rei de bamba vou ter que te contar uma história
 Com essa espada na mão e fui fazer
 Uma caçada na terra de um grande rei
 Topei com uma grande onça, batalha sangrenta travei
 Com quatro horas de luta, peguei ela e dominei
 Tirei o cipó e amarrei ela, fiz um cabresto e montei
 Saí andando, na frente topei dois leão
 Eu pulei da onça embaixo passei o cipó no pau e cravei a espada no chão
 Aí parti para a luta, peguei um em cada mão
 Dei um na cara do outro, fiz vomitar o coração
 Em meia hora de baque deixei estendido no chão
 Peguei minha gatinha e outra vez tornei a montar
 No espaço de 10 minutos eu percorri 300 léguas
 Cheguei na beira do rio e parei pra descansar
 Fui sentar embaixo de uma árvore frondosa que tava ali
 Tirei um cigarro pra fumar e sentei naquela tora
 E eu pensei que era uma tora mas era uma enorme sucuri
 Eu dei um pulo pra cima e dei uma espadada nela
 A cobra caiu do meu lado e começou a chorar e eu comecei a sorrir
 Eu vi que cobra não se machuca, então pulei em cima pra terminar de matar
 Dava tanta espadada que o mundo chegava a zuar
 De longe eu vi um clarão e via relampear
 Com meia hora de barco eu já tava no meio do mar
 Eu pensei comigo mesmo, to vendo a cobra fumar
 Eu lembrei de uma oração que me ensinou minha bisavó
 Quando eu comecei a rezar a cobra deu um trago em mim pra me engolir de uma vez só
 Quando ela abriu a boca eu meti a mão na boca dela
 Puxei as tripas pra fora e arranquei até o gogó
 Terminei de matar, peguei ela e dei um nó
 E pra chegar na beirada eu fiz dela um salva vida e vim nadando só
 Não trouxe pra vocês fazerem um churrasco, porque eu me encontrava tão só
 Eu tava na beira do rio e fui dar uma pescada
 Peguei minha linha comprida tão bonita sem emenda
 Feita com cabelo de paca, olhei e não tinha anzol
 Eu tava na beira da mata improvisei umas estacas
 Aí o anzol ficou pequeno, eu tava perto de uma fazenda e risquei uma banda de vaca
 Eu joguei a linha n'água e dois elefante eu peguei
 Ainda sobrou uma costelinha, eu joguei e peguei mais três
 E termino aqui a minha embaixada porque tenho que ir pro meu rei
 Porque ele me mandou com pressa e muito eu já demorei
 Eu só estou pra falar a verdade, porque pregar mentira eu não sei
 (ARQUIMINO DOS SANTOS CONCEIÇÃO DA BARRA, 2018)

Como aponta Tabacaru (2015), apesar de existirem inúmeros estudos que abarcam a temática do humor, há três teorias básicas que são populares na literatura sobre o assunto: a teoria do alívio, a teoria da superioridade e a teoria da incongruência. Todas as três podem atuar de forma combinada ou isoladamente dentro de uma

produção cômica. Jerónimo (2015, p. 53) esclarece, sobre a teoria da incongruência, que se formula e se alicerça na ideia de contraste:

Esta teoria vem afirmar que o humor é derivado da incongruência ou disjunção entre a realidade e o cenário propriamente cômico. O cenário é visto como incongruente com a nossa aceção da realidade, donde resulta um paradoxo que podemos considerar ilógico.

Morreall (2009) analisa a incongruência como um fenômeno cognitivo que promove processos imaginativos completamente distintos das experiências humanas. Subvertendo as expectativas daqueles expostos à narrativa incongruente, o termo é encarado como intercambiável com o absurdo e o ridículo. “O significado central da incongruência em teorias de incongruência padrão é que alguma coisa ou evento que percebemos ou sobre o qual pensamos viola os nossos padrões mentais normais e nossas expectativas normais” (MORREALL, 2009, p. 11).

Na embaixada do secretário do rei de Congo, é possível identificar aspectos da teoria da incongruência na formação dos versos. O exagero e o absurdo se destacam na construção da narrativa fantástica, subvertendo a lógica e desordenando as expectativas. Em outro trecho, é verificável elementos de uma outra concepção teórica do humor, a da superioridade.

Rei de Bamba:

Secretário, secretário
Me diga que vassalo é esse
Que em meu trono vem a chegar

Secretário do rei de Bamba:

É o secretário do rei de Congo
Que vem nos atacando
Ele vem falando em guerra
Em guerra vem falando
Entra logo para dentro embaixador
E não queira de nós fazer um sururu
Porque em festa de congo não se entra urubu
(ANTÔNIO CARLOS ALEXANDRE, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2017)

Rei de Bamba:

Secretário de Rei de Congo,
Urubu quando nasceu
Nasceu igual algodão
Ficou fazendo promessa
Mas morreu igual carvão
(ANTÔNIO ALEXANDRE, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2018)

Rei de Congo:

Secretário de Rei de Bamba
Diante dessa crise
Trabalhar tu não trabalha
Só fica a vadiar
Esperando a sexta feira
Pra pedir resto de comida
Pra poder se alimentar
(JONAS BALBINO, CONCEIÇÃO DA BARRA, 2017)

As origens da clássica teoria da superioridade, (também chamada de Teoria da Depreciação, Escárnio) datam até os primeiros estudos filosóficos acerca da retórica, o discurso de Aristóteles e escritos de outros pensadores. Jerónimo (2015, p. 55) aponta características desse tipo de humor.

A teoria da superioridade descreve alguns dos efeitos de antigas formas de humor como o ridículo e a caricatura. Estes tipos de humor expõem as inadequações e exageram as diferenças entre grupos. A teoria da superioridade assume que as pessoas se riem das desgraças e azares dos outros, e como resultado disso refletem no riso a sua concepção de superioridade. A teoria da superioridade é evidente nos escritos de Aristóteles, Platão ou Hobbes.

Os dois reinos adversários, dos personagens do Ticumbi, trocam ofensas, se utilizando do escárnio para combater seu oponente. Os brincantes competitivos buscam as desvantagens de seu inimigo, atacando sua autoestima. Ao realizar essa dinâmica de depreciação, eles provocam inúmeras risadas da audiência, que se diverte com o conflito.

Nos estudos de Jerónimo (2015, p. 55), é apontada a teoria de superioridade de Hobbes, reformulada por Gruner (1997), na qual o autor elege três elementos essenciais para essa teoria se efetivar.

Primeiro, em todas as circunstâncias cômicas ou humorísticas deve haver um vencedor e um derrotado. Segundo, uma situação cômica contém incongruências. Terceiro, o humor exige um elemento de surpresa. A assunção de que a existência simultânea de um vencedor e um derrotado é necessária para criar uma situação onde o humor esteja presente e baseada numa concepção competitiva da natureza humana, e desta forma

o humor é usado como uma arma que permite aos competidores lutar pelo melhor lugar na arena social. O humor, ao produzir alvos, cria uma situação de vencedores e vencidos.

Durante o aguardado e aplaudido duelo de impropérios e das denúncias sociais entre os personagens do Ticumbi, o humor passa a se configurar como uma ferramenta lúdica e também simbólica, quando é possível transportar mensagens “[...] sobre expectativas sociais, interações e interpretações. As locuções humorísticas e a sua receptividade são bons indicadores dos significados culturais, das representações sociais e até do contexto histórico-político de uma comunidade” (JERÓNIMO, 2015, p.67). A dramatização do Ticumbi se revela plural em suas diversas instâncias, é louvação, e também arena para a manifestação de críticas sociais, e ainda, encerra em seus versos, conteúdo humorístico.

3.8 Ticumbi e Orquestra

Em duas noites memoráveis para a audiência presente, sons de louvação ao santo padroeiro dos negros dos brincantes do Ticumbi ecoaram potentes e se misturaram com a percussão de pandeiros e com as melodias de naipes de cordas, metais e madeiras. O inédito encontro do erudito com o popular se cumpriu nos dias 21 e 22 de março de 2018, no Teatro Sesc Glória. A orquestra Sinfônica do Espírito Santo, regida pelo maestro Helder Trefzger, atuou como respeitável coadjuvante ao acompanhar o Ticumbi do Mestre Tertolino Balbino.

A elaboração da composição,³⁸ dividida em três momentos pelo maestro, iniciou-se com uma abertura somente com os músicos da orquestra, que revelaram uma construção inspirada em referências melódicas do ritual. Em seguida, o ápice, a entrada dos principais personagens do Ticumbi, com suas coroas de flores, pandeiros e espadas, entoando seus cânticos, atentos e esforçados para corresponderem aos movimentos do regente. O encerramento se desenvolveu com o forró de sapezeiro, frenético, festeiro, remetendo aos finais dos ensaios nas comunidades quilombolas, onde a celebração permanece até a madrugada.

³⁸ Programa: Trefzger – Abertura Ticumbi. Tertolino Balbino – Ticumbi de São Benedito. Ticumbi de São Benedito Mestre Terto – Forró de Sapezeiro.

Não havia, ali no palco, imagens do santo padroeiro. A dramatização, desempenhada pelo Ticumbi no teatro, se revelou como uma apresentação, compreendida, nesse contexto, como um simulacro de um ritual tradicional e desenvolvida de forma resumida. Apesar dessa redução, a experiência ressignificada desse encontro com a orquestra possibilitou potencializações de dimensões estéticas e políticas dos espectadores ali presentes, que puderam testemunhar, em um fragmento de um espetáculo, parte da sonoridade e cores do ritual que, naquele contexto, estava destituído do caráter devocional.



Fotografia 35- Ticumbi e OSES. Vitória – ES. Fonte: Marcelo Siqueira. 2018

Durante a construção dos arranjos, o maestro Helder Trefzger realizou algumas incursões ao Sapê do Norte para visualizar o Ticumbi, na tentativa de ampliar sua compreensão sobre o ritual, e optou por interferir o mínimo possível na ação interpretativa dos brincantes. Em suas palavras, em uma entrevista concedida em 17 outubro de 2017, o maestro esclarece sobre o encontro:

Minha intenção é que a orquestra participe de uma forma muito suave, sutil que ela participe de forma a sublinhar alguns elementos, a gente não quer interferir na apresentação deles, será um grande desafio, só haverá um ensaio quando eles já estiverem em Vitória. A ideia é mesmo colocar o Ticumbi no palco respeitando as características do grupo, e o que a orquestra agregar é lucro, ela não pretende ser protagonista, o Ticumbi é que será.

Carvalho (2004) reflete a respeito da observação de princípios básicos capazes de nortear, com justiça, as relações/negociações entre pesquisadores e os sujeitos guardiões das autênticas expressões tradicionais e conclui que é necessária uma postura política, por parte dos pesquisadores, que defenda a dignidade dos sujeitos que realizam as práticas culturais afro-brasileiras, que estes tenham meios de transmitir eles mesmos, suas produções performáticas, da maneira como presumirem mais oportuno. Em um dos princípios, o autor aponta a necessidade do pesquisador em sua relação com a cultura que estuda:

Assumir um compromisso com a inclusão social e tentar contribuir para a formulação de políticas públicas, preferencialmente na forma de ações afirmativas, que permitam, pelo menos em um futuro próximo, diminuir o fosso da desigualdade racial e étnica que mantém nos piores índices econômico-sociais justamente os guardiões das valiosas tradições e saberes de origem africana e indígena preservados e recriados no Brasil. (CARVALHO, 2004, p.19)

A forma como se desenvolveu a construção da apresentação foi satisfatória para os sujeitos da pesquisa, que manifestaram, com orgulho, a participação protagonista no evento. O célebre encontro se desdobrou na proposta de se realizar novamente, na cidade de Conceição da Barra, durante a homenagem ao mestre Tertolino, que cederia seu comando ao devoto Berto Florentino.

3.9 De Terto pra Berto: a transição

Ocorrida na praça Prefeito José Luiz da Costa, no Centro de Conceição da Barra, no dia 29 de abril de 2018, em uma ampla estrutura que funcionou para acomodar o grupo Ticumbi e a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, a histórica passagem de liderança do Mestre Terto ocorreu cercada de muita emoção. O evento³⁹ foi organizado com o patrocínio da Prefeitura de Conceição da Barra, da Associação de folclore do município e de voluntários. Durante o dia, o grupo realizou parte do ritual, que ocorre no dia 31 de dezembro. No cais da barca, pela manhã, grupos da

³⁹ Ver folder com a programação do evento em ANEXO 4. Apesar de não constar no panfleto de divulgação, a Guarda de Moçambique de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia de Ouro Preto também participou da celebração.

cultura tradicional se reuniam, na espera dos barcos que partem das Barreiras com São Bino. O Ticumbi realizou o trajeto na busca do santo e retornou, junto com as embarcações de Barreiras, sendo recebido com entusiasmo pelos grupos que aguardavam no cais da barca. A procissão se desenvolveu até a praça da cidade. Nesse segmento, houve a saudação dos grupos convidados ao Mestre Tertolino. Os grupos, em organização, adentraram a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, rendendo homenagem a santa padroeira da cidade, e seguiram para saudar o mestre da festa. Os festejos avançaram para a apresentação do Ticumbi com a orquestra, quando se realizou parte da dramatização do ritual e a passagem do diploma de Terto para Berto.

Aos 85 anos e 64 no comando do baile, acometido por um glaucoma que comprometeu sua visão, mestre Terto se emociona ao versar sobre o motivo da sua saída da direção do grupo. Durante a pesquisa, ao acompanhar os brincantes em diversos momentos de celebração litúrgica, pude testemunhar parte da organização da passagem de mestria do Mestre Tertolino para seu Contraguia, Berto Florentino. Em janeiro de 2018, durante os festejos da festa de São Sebastião, em Itaúnas, conversei com Mestre Terto sobre essa inevitável concessão de regência. Perguntei como transcorria essa mudança para ele, e obtive a resposta: “Bom, gostar eu não estou gostando não, mas tem precisão”. A declaração de Mestre Terto antecipa a demonstração de imenso afeto e apego que o mesmo sente pelo grupo, constatado em versos durante a cerimônia de transição:

Mestre Terto:

Nunca tive na escola
 Nunca tive professor
 Tirando minhas poesias
 Sou um simples trovador
 O verso do Ticumbi
 Foi Jesus quem me ensinou
 Eu vou contar o motivo
 Pra todos que querem ouvir
 Vou contar o meu motivo
 que eu saí do Ticumbi
 Eu peço com atenção
 A todos que me assista
 Eu saí do Ticumbi
 por causa da minha vista
 Você agora é o mestre
 Do Ticumbi afamado

Pra comandar essa turma
 Por eles vai ser respeitado
 Aonde você tiver
 eu vou ficar do seu lado
 Tem muita gente chorando
 Tem muita gente sorrindo
 Porque não sabe da dor
 Que meu coração tá sentindo
 Vou entregar um diploma
 Para o Berto Florentino
 Pra ser um mestre
 Deve ter uma competência
 Pra ouvir o que o povo fala
 E ter muita paciência
 Vou sair do Ticumbi
 Mas espero uma recompensa

Eu vou despedir de vocês
 Porque chegou a minha hora
 Fico muito satisfeito
 contei a minha história
 Vocês rezem por mim
 Quem tiver saudade chora
 (Mestre Tertolino)

Com a voz emocionada, amparado pelo Mestre Terto, ele cumpre as etapas da cerimônia com nobreza. Segundo relatos dos membros do grupo, Mestre Tertolino continuará a participar dos festejos do Ticumbi e dizem que o tempo irá revelar como isso se realizará. A diplomação do Mestre Berto se efetuou e o devoto demonstrou humildade ao receber importante missão.

Mestre Berto:

Eu fico muito agradecido
 Pela honra que me deste
 Antes eu era contraguia
 Hoje eu passei a ser mestre
 São Benedito é quem te paga
 Jesus Cristo te agradece.
 (Berto Florentino)

São chamados ao palco, para uma simbólica despedida do mestre, dois amigos, Enio Ardohain e Rogério Medeiros, que desempenham a função de vassalos⁴⁰ do Ticumbi. Vassalo, nesse contexto, é um título simbólico, concedido pelo Mestre a homens de confiança dos brincantes do ritual, que desenvolvem uma estreita

⁴⁰ Em um fragmento do Ticumbi, entoado em Conceição da Barra, por Jonas Balbino, Rei de Congo em 2018, encontra-se uma homenagem aos que exercem essa função: “Nós temos dois vassalos, que não são só meninos de recados, são pessoas íntegras que ajudam o nosso projeto”.

relação de amizade com o grupo e ajudam em alguma demanda organizacional de preparativos dos festejos.

Mestre Terto:

Vou chamar os dois vassalos
Que são forte e guerreiro
Pra receber o meu abraço
Desse forte companheiro



Fotografia 36- Público do evento: De Terto pra Berto. Conceição da Barra. 2018.Fonte: Aline Meireles

Finalizada a passagem de mestria para Berto, mestre Terto foi homenageado com a entrega de uma faixa de mestre emérito e um diploma de Embaixador Cultural do Município de Conceição da Barra. O título concedido é amparado pela aprovação da Lei Municipal nº2.794/2018, que delibera o reconhecimento dos mestres de cultura popular do município, conhecido, pela Lei Estadual nº10.660/2017, como a “Capital da Diversidade Folclórica do Espírito Santo”.

Ainda é necessário refletir acerca do conceito de “folclore”, bastante veiculado no âmbito cultural, que remete as diversas manifestações populares e práticas

culturais de origem africana. O termo, apesar de não ter nenhum aspecto que o menospreze, está imerso em um olhar que o identifica como algo exótico, atrasado e, portanto, de menor valor. A inclusão de práticas da cultura africana nesse segmento, há de ser problematizada, no intuito de desconstruir a concepção estagnada de folclore, construído no senso comum em muitas esferas e revelar o intrincado arcabouço de complexas técnicas e saberes da cultura negra brasileira, suscetível a elaboradas ressignificações.



Fotografia 37- Diploma Embaixador Cultural. Conceição da Barra. 2018. Fonte: Prefeitura Municipal de Conceição da Barra

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação esteve engajada no propósito de tecer reflexões sobre a constituição e a transmissão do patrimônio cultural do Baile de Congo de São Benedito de Conceição da Barra, o Ticumbi, como popularmente é conhecido. Isso possível pela investigação e análise dos elementos que constituem essa prática tradicional do referido município do Espírito Santo. Através do diálogo entre as narrativas dos brincantes e os referenciais teóricos que amparam a análise sobre o Ticumbi como patrimônio cultural imaterial, é admissível atestar o importante papel dessa tradição na dinâmica de fortalecimento, construção e reafirmação da identidade, da etnicidade e da memória dos sujeitos que compõem a pesquisa.

No decorrer dessa investigação, defendi que o Ticumbi se revela como um ritual, se manifestando como uma ação religiosa e também política, a qual promove um fortalecimento de uma identidade étnica amparada pela memória e pela tradição de seus sujeitos.

Busquei, nesta pesquisa, potencializar as vozes dos sujeitos da tradição, por considerar de imensa relevância o registro sobre suas concepções de cultura, identidade e memória. As inúmeras entrevistas e diálogos proporcionaram, para mim, um norteamento mais amplo para um eficaz entendimento dessa tradição. A música, presente do ritual, se revelou de significativa importância para a compreensão do Baile de Congo de São Benedito.

Através de muitos esforços, o legado cultural de matrizes africanas tem se projetado e adquirido visibilidade nas esferas públicas, mediante a atuação de grupos tradicionais como o Ticumbi que, através dos elementos constituintes do seu ritual, como a memória, a dança, a música e as narrativas de resistência, se revelam como uma ferramenta fundamental, demarcadora de uma identidade cultural negra. Encerro a pesquisa resgatando uma análise de Renato Ortiz (1994), que pondera sobre a relevância de pesquisas que abordam a temática afro-brasileira. Para o autor, a cultura encerra, sempre, uma dimensão de poder que lhe é interna. Ele defende a importância de reflexões acerca do sentimento de

pertencimento dos negros, contidas nas diversas formas de expressão cultural (na capoeira, num cântico, num ritual religioso) e a atuação de uma identidade étnica, que age como elemento de demarcação e força política dos indivíduos que lutam pelo reconhecimento de suas tradições.

São de extrema importância pesquisas que revelam e problematizam questões acerca da cultura, da memória, dos saberes dos africanos e seus descendentes, os quais tiveram suas heranças, durante um longo período, desqualificadas e invisibilizadas. O aprofundamento da pesquisa potencializa a compreensão de disputas sociais e históricas, marcadas pela desvalorização da diversidade étnico-racial, e poderá contribuir para o leitor superar pontos de vista preconceituosos sobre a cultura negra, fomentando um posicionamento mais esclarecido e engajado para o combate às desigualdades raciais e sociais, e suas múltiplas dimensões.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Maciel de. **Benedito Meia-Légua: a saga de um revolucionário da liberdade**. São Mateus, ES: Editora Brasil-Cultura; Centro Cultural Porto de São Mateus: 1995

AMADOR, Zélia. **O renascimento da África nas Américas**. 8 de fev. 2008. Disponível em <<http://www.sul21.com.br/jornal/o-renascimento-da-africa-nas-americas/>> Acesso em: 22 jul 2016.

ANDRADE Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro**. São Paulo: EDUC, 2002.

BARLÊU, Gaspar. **História de feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC, 1940.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1969.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: LINS, Daniel. **Cultura e subjetividade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

CAMBRIA, Vincenzo. Música e Alteridade. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.) **Música em Debate perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento**. Série Antropologia. Brasília: UnB, n. 354, 2004.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1962.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. A questão da Tradição: Algumas considerações preliminares para se investigar o saber-fazer tradicional. **Fórum Patrimônio: ambiente Construído e Patrimônio Sustentável**. Belo Horizonte, v.7, n.1. Jan/Jun. 2014 Disponível em : <http://www.forumpatrimonio.com.br/seer/index.php/forum_patrimonio/article/view/141> Acessado em : 07 de set de 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura (org.). **Ritual e Performance: 4 estudos clássicos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014

COIMBRA, Ubervalter. Crime contra cultura negra no Estado: fogo destrói arquivo do Ticumbi. **Século Diário**. Disponível em: <<https://acervo.racismoambiental.net.br/2015/08/15/crime-contra-cultura-negra-no-espirito-santo-fogo-destro-i-arquivo-do-ticumbi/>> Acesso em: 03 de abr de 2017.

CRUZ, Norval Batista; PETIT, Sandra Haydée. Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como Canais de Ensino na Educação. In: 31ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 2008, Caxambu. **Anais...** Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2008. 13 p. Disponível em <<http://www.anped.org.br/sites/default/files/gt21-4159-int.pdf>>. Acesso em 30 de abr de 2018.

EDWARDS, Elizabeth. Beyond the Boundary: Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology. In: BANKS, Marcus; MORPHY, Howard. **New Haven**. Trad. de Sylvia Caiuby Novaes. Londres: Yale University Press, 1997.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

ENCYCLOPEDIA of vernacular architecture of the world. Cambridge: University Press, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

EL HAOU LI, Janete. **Demetrio Stratos**: em busca da voz-música. Londrina: J.E. Haouli, 2002.

FAVARETTO, C. Arte do tempo: o evento. **Sexta-Feira. Antropologia, artes, humanidades**, vol. 5, Hedra, pp. 110-17. São Paulo, 2000.

FERREIRA, Simone R. Batista. Quilombolas no Sapê do Norte-ES: a territorialidade revivida pela memória. **Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais**. Seminário Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2011, Vitória., 2011. v. 1.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. "...Dar rum ao orixá...": ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 101-16, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Zahar. Rio de Janeiro, 1973.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes; Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUIMARÃES, Aissa. A. Memória e Identidade. Capoeira – uma arte do corpo. **Farol**, nº 3, ano 3, Vitória: UFES/CAR, 2002.

_____. Patrimônio e Salvaguarda - O Jongo/Caxambu no sul do ES. **Poéticas da Criação** - territórios, memórias, identidades (org. José Cirillo), Vitória/ES, 2012.

_____. OLIVEIRA, Osvaldo Martins de. **Jongos e Caxambus**: culturas afro-brasileiras no Espírito Santo. Vitória: UFES, Proex, 2017.

GRAMANI, José E. **Rítmica viva**: a consciência musical do ritmo. Campinas: UNICAMP, 1996.

GRUNER, Charles R. **The Game of Humor**: A Comprehensive Theory of Why We Laugh. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers. 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2009.

HARRYS, Corey. Relações musicais entre a África e as Américas no Blues dos Estados Unidos. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs). **Música em Debate**: perspectivas interdisciplinares. Organização. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Patrimônio imaterial**: Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em 15 de out de 2015

INVENTÁRIO DA OFERTA TURÍSTICA DO MUNICÍPIO DE CONCEIÇÃO DA BARRA. 2005. Disponível em <<https://observatoriodoturismo.es.gov.br/Media/observatorio/Pesquisas/Inventarios%20Municipais/Concei%C3%A7%C3%A3o%20da%20Barra.pdf>>. Acesso em 23 de fev de 2018.

JERÓNIMO, Nuno Amaral. **Humor na Sociedade Contemporânea**. (Tese Doutorado em Sociologia). Covilhã, Portugal: Universidade Da Beira Interior Ciências Sociais e Humanas, 2015.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo. Companhia das Letras, 2000.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Atêlie Editorial, 1999.

KRAUSS, Robert M.; CHIU, Chi-Yue. Language and social behavior. In: GILBERT, D.; FISKE, S.; LINDSEY, G. (eds.). **Handbook of Social Psychology** – vol. 2. Boston: McGraw-Hill, 1997. Disponível em: <<http://www.columbia.edu/~rmk7/PDF/HSP.pdf>>. Acessado em 10 de mai de 2018.

LYRA, Maria Bernadeth. **O jogo cultural do Ticumbi**. (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, , 1981.

MAÇÃO, Patrick Camporez. **Especial Quilombolas**. Disponível em: <<http://apublica.org/especial-quilombolas/>>. Acesso em 20 abr de 2017.

MACIEL, Cleber. **Negros no Espírito**. Organização por Osvaldo Martins de Oliveira. –2ª ed. – Vitória, (ES): Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016. (Coleção Canaã, v.22).

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra História e Civilizações, até o século XVIII**. 2 ed. Lisboa: Editora Colibri, 2012.

MEDEIROS, Rogério. Ticumbi. **A Gazeta**, Caderno Dois, Vitória- ES, 19 de jan. de 1977.

MEIRA, C.S.; AMORIM, C.D; CARMO, R.G. A Umbanda e os lugares de memória. **Revista humanidades**, v.29, nº 1. Fortaleza, 2014.

MERRIAM, Alan. **The Anthropology of Music**. USA,II Northwestern University Press, 1980.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: F Briguier & Cia. Editores, 1946.

MORREALL, John. Philosophy of Humor. In ZALTA, E. (ed.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. (spring ed.) 2013. Disponível em <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/humor/>>. Acesso em 05 de abr de 2018.

_____. **The philosophy of laughter and humor**. Albany: State University of New York Press, 1987.

_____. **Comic relief: a comprehensive philosophy of humor**. West Sussex: Blackwell Publishing, 2009.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NARDOTO, Eliezer (1999). **História de São Mateus**. Insurreições em São Mateus. único 1ª ed. São Mateus: EDAL. 1999.

NETTL, Bruno. **Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts**. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983.

NEVES, Guilherme Santos. **Ticumbi**. (Cadernos de Folclore, nova série, 12). Rio de Janeiro: Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, pp.113-119, 1998.

_____. **Entre Arte e Ciência: A Fotografia na Antropologia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

OLIVEIRA, Osvaldo Martins. **Culturas Quilombolas do Sapê do Norte: Farinha, Beiju, reis e bailes dos congos**. Vitória (ES): Editora Santo Antônio, 2009.

_____. Comunidades Quilombolas no Estado do Espírito Santo Conflitos Sociais, Consciência Étnica e Patrimônio Cultural. **RURIS**, São Paulo, v.5, p.141-171, 2011.

_____. O Jongo como Patrimônio Cultural. In: MACIEL, Cleber. **Negros no Espírito Santo**. Organização por Osvaldo Martins de Oliveira. –2ª ed. – Vitória, (ES): Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2016 (Coleção Canaã, v.22).

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**: ensaios de cultura popular e religião. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A morte branca do feiticeiro negro**. Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes. Petrópolis: Vozes, 1978.

PAULI, E.; PAIVA, R.G. A polirritmia e suas derivações, associações e similaridades musicais. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.1, 2015, p. 87-103.

PEREIRA, Simone Luci. **O nome, o olhar e a escuta das cidades – Memória de ouvintes**. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (orgs). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade. **E-Compós**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Rev. Antropol.** vol.44, no.1, São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007> Acessado em 08 de jan de 2017

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

QUEIROZ, Amarino. **As inscricuras do verbo**: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. 2007. 310 f. (Tese de Doutorado em Teoria da Literatura). Recife: Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

RODRIGUES, Luiz Henrique. Jongo de São Benedito das Piabas da comunidade de Barreiras (Conceição da Barra). In: GUIMARÃES, Aissa; OLIVEIRA, Osvaldo Martins de (orgs). **Jongos e Caxambus**: Culturas afro-brasileiras no Espírito Santo. 1.ed. Vitória: UFES, Proex, 2017.

_____. **Quilombolas e Jongueiros: Uma Etnografia nas comunidades de Linharinho e Porto Grande Conceição da Barra (ES)**. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

SANTOS, J.E. Religion y cultura negra. In: FRAGINALS, Manuel Moreno (org). **África en America Latina. México**. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1977, p. 103-128.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo, Unesp, 1997.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo, Unesp, 1991.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo, 1991)**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, mar. 2008. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>>. Acesso em 29 jul de 2018.

SHILS, Edward. **Tradition**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

SODRÉ, Muniz: **O Terreiro e a Cidade**. Petrópolis-RJ: Ed.Vozes Ltda, 1988.

_____. **A Verdade Seduzida**. Rio de Janeiro-RJ: DP&A, 2005.

_____. **Samba o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

SOUZA, Marina de Mello de. **Reis negros no Brasil escravista**: História da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Editora da Universidade de Minas Gerais, 2006.

TABACARU, Sabina. Uma visão geral das teorias do humor: Aplicação da incongruência e da superioridade ao sarcasmo. **Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**. EID&A, n.9, jul/dez. 2015

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. **Floresta dos símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF. 2005.

VIEIRA, Isabela. Antropólogos denunciam racismo na regularização de terras quilombolas. Agência Brasil. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-02/antropologos-denunciam-racismo-na-regularizacao-de-terras>>. Acesso em 14 de mar de 2017.

WALLASCHEK, R. **Primitive Music**: an Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races. London: Longmans, Green and Company, [1893, 1970]. Kessenger Publishing, LLC, 2007.

WEIL, Pierre. **O Corpo Fala**. Rio de Janeiro. Ed Vozes: 1999.

AUDIOVISUAL

CANTO Para Liberdade: A festa do Ticumbi. Direção: Orlando Bonfim Netto. Documentário, 1978, 20 min.

REIS Quitumbis. Direção: Osvaldo Martins de Oliveira. Documentário, 2009, 27min.

TICUMBI. Direção: Apoena Medeiros. Documentário, 2007, 17 min.

TICUMBI. Direção: Elyseu Visconti. Curta Metragem, 1977, 16min.

ANEXO 1

DVD

Encarte DVD

- 01- Dia 30 de dezembro, Ensaio
- 02- Dia 30 de dezembro, Ensaio (2)
- 03- 03- Dia 31 de dezembro, Cortejo em Barreiras
- 04- 04- Dia 31 de dezembro, cortejo em Barreiras (2)
- 05- 05- Dia 31 de dezembro, Cortejo em Barreiras (3)
- 06- 06- Dia 31 de dezembro, Cortejo; Igreja de São Benedito das Piabas
- 07- Dia 31 de dezembro; Cortejo; São Bino com a Guardiã
- 08- Dia 31 de dezembro, Cortejo pelo Cricaré; Jongo de Cosme e Damião
- 09- Dia 31 de dezembro; Cortejo pelo Cricaré, Jongo de Cosme e Damião (2)
- 10- Dia 31 de dezembro Cortejo pelo Cricaré, Jongo de Cosme e Damião (3)
- 11- Dia 31 de dezembro; Chegada ao Cais da Barca
- 12- Dia 31 de dezembro; Procissão pela cidade de Conceição da Barra
- 13- Dia 31 de dezembro; Chegada à Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição
- 14- Dia 31 de dezembro; Chegada à Paróquia Comunidade de São Benedito
- 15- Dia 1 de janeiro, Chegada do Ticumbi à Igreja de São Benedito
- 16- Dia 1 de janeiro; Dramatizaçãoi; Corrida de Contraguia
- 17- Dia 1 de janeiro; Dramatizaçãoi; Corrida de Contraguia (2)
- 18- Dia 1 de janeiro; Embaixada do Secretário de Rei de Congo (Arquimino dos Santos)
- 19- Dia 1 de janeiro; Embaixada do Secretário de Rei de Congo (2)
- 20- Dia 1 de janeiro; Dramatização; Rei de Bamba e seu secretário.
- 21- Dia 1 de janeiro; Dramatização; Disputas dos Secretários
- 22- Dia 1 de janeiro; Dramatização; Subida de congo
- 23- 1 de janeiro ; Visita do Ticumbi à Casa da Cultura Hermógenes Lima da Fonseca.
- 24- 1 de janeiro ; Visita do Ticumbi à Casa da Cultura Hermógenes Lima da Fonseca (2)
- 25- Dia 20 de abril 2018. De Tertó pra Berto

ANEXO 2

Matéria sobre a exposição Reis em Devoção, Jornal A Gazeta.

2
Pensar
A GAZETA
VITÓRIA
SABADO
11 DE NOVEMBRO
DE 2017

cultura popular

por AISSA AFONSO GUIMARÃES

IMAGENS DA DEVOÇÃO

Fotógrafa musicista, Aline Meireles captura, através dos movimentos de estandartes, tambores e casaca, os ritmos e melodias entoados nas cenas do ticumbi e do congo

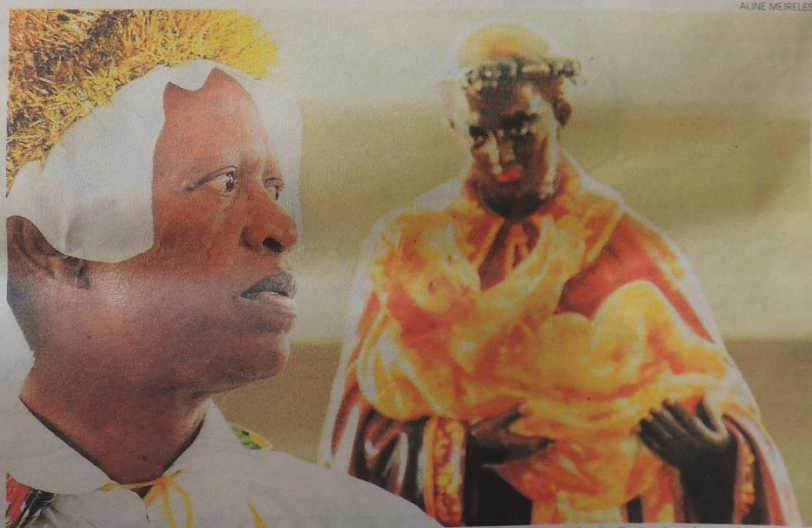
Flores, espadas, cores e emoções capturadas pelas lentes de Aline Meireles estão à mostra na exposição fotográfica "Reis em Devoção", na Casa da Memória de Vila Velha. As fotografias retratam cenas, personagens e personalidades do ticumbi e do congo no Espírito Santo.

A fotógrafa musicista captura através dos movimentos dos estandartes, tambores e casaca, os ritmos e melodias entoados nas cenas dessas culturas tradicionais capixabas, que preservam suas memórias por meio dos rituais de devoção a São Benedito. Santo padroeiro dos pretos, festejado por muitos grupos de cultura popular, especialmente os de origem afrobrasileira.

A mostra agrega as dimensões material e imaterial do patrimônio cultural do Espírito Santo, seja pelo lugar em que será realizada, pois a Casa da Memória de Vila Velha é uma construção datada do final do século XIX, tombada pelo Conselho Estadual de Cultura, localizada nos arredores do Convento da Penha no sítio histórico da Prainha, como pelos conteúdos das imagens que revelam legítimos patrimônios culturais intangíveis.

O ticumbi é um auto religioso, conduzido por pandeiros e viola, e trata da batalha entre os reinos africanos de Congo e de Bamba, pelo direito de cultuar o Santo. O Rei de Congo cristão, na figura de Jonas Balbino, junto ao Secretário do Rei, senhor Arquimino dos Santos, vence a batalha contra os pagãos, representado pelo Rei de Bamba, o senhor Antônio Carlos, afirmando a ancestralidade de sua espada. "Rei de Bamba! Essa espada era do meu tataravô/Que morreu faz trezentos anos/Ficou com meu bisavô[...]"; essa transmissão cultural se realiza no seio de famílias de Conceição da Barra e é um importante instrumento de salvaguarda do patrimônio cultural.

O ticumbi é liderado pelo Mestre Tertolino Balbino (Mestre Tertto), que



Jonas Balbino, Rei de Congo: no ticumbi, dois reinos africanos começam guerra; disputa é pelo direito de cultuar São Benedito

este ano conduzirá a própria sucessão no comando do Baile para o Contra Guia Berto Florentino; o ritual envolve vários grupos e comunidades da região do Sapê do Norte, que entre devoções e festejos lutam e afirmam o reconhecimento da sua territorialidade.

O congo, representado nesta mostra pela Banda de Congo Beatos de São Benedito de Vila Velha, foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial, pela Secretaria do Estado da Cultura do Espírito Santo em 2014 e está presente em vários municípios do Estado.

A banda conduzida pelo Mestre Naio Nunes é composta por pessoas por-

tadoras de necessidades especiais, idosos, jovens e crianças em risco social, agregados pela Acerbes (Associação Cultural Esportiva Recreativa Beatos do Espírito Santo), que desenvolve trabalhos de inclusão social por meio da cultura popular; e por membros de famílias devotas de São Benedito e de Nossa Senhora da Penha, padroeira de Vila Velha.

A Banda de Congo Beatos de São Benedito esteve presente, levando ritmo e alegria, na abertura da exposição, e afirmando a existência de caminhos de superação e de pertencimento sob a proteção de São Benedito. A Banda de Congo de Mestre Naio acaba de inau-

gurar em Vila Velha sua sede: a Casa de Vó Martha. Um marco para a cultura popular.



Aissa Afonso Guimarães
é doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

Reis em Devoção

Exposição de fotografias de Aline Meireles. Visitação durante a semana, das 9h às 17h: sábados, domingos e feriados, das 9h às 14h. Na Casa da Memória de Vila Velha, Praça Luciano das Neves, 14, Prainha, Vila Velha. Até 3 de dezembro.

ANEXO 3
Folder da exposição

Reis em Devocão

O Ticumbi e o Congo em fotos de **Aline Meireles**

Abertura:

10/11 às 19h

Visitação:

de 11/11 a 03/12/17

Local:

Casa da Memória de Vila Velha,
Nº 14, Prainha, Centro, Vila Velha - ES.
Tel.: 27 3388.4344

Horários:

Semana | das 9h às 17h

Fins de semana e feriados | das 9h às 14h

ENTRADA FRANCA



ANEXO 4
PROJETO DE LEI Nº 74/2018



ASSEMBLEIA LEGISLATIVA
GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO

PROJETO DE LEI / 2018

Declara patrimônio imaterial do Estado o TICUMBI

**A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO ESPIRITO SANTO
DECRETA:**

Art. 1º Declara patrimônio imaterial do Estado o Ticumbi.

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação

Palácio Domingos Martins, 23 de março de 2018.

Luzia Toledo
Deputada Estadual- MDB

GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO

Av. Américo Buaiz, 205 – Gab. 701 – Enseada do Suá – Vitória – ES – CEP 29050-950
e-mail: luziatoledo@al.es.gov.br



**ASSEMBLEIA LEGISLATIVA
GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO**

JUSTIFICATIVA

O ticumbi é um folguedo, típico do norte do Estado do Espírito Santo, encontrado no Vale do Cricaré, região entre as cidades de Conceição da Barra e São Mateus. Trata-se de um folguedo tradicional que acontece no começo do ano, encenado para homenagear São Benedito, padroeiro dos negros, pobres e oprimidos, e São Sebastião.

A procissão leva a imagem de São Benedito do Córrego das Piabas, no distrito de Meleiras até a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, no centro da cidade, onde os membros do Ticumbi se apresentam, iniciando o primeiro mês do ano. A festa continua no Baile de São Benedito e São Sebastião, na segunda semana de janeiro.

Trata-se de uma dança coreografada, com enredo onde, conta a história, que o "Rei de Congo", cristão, queria fazer a festa de São Benedito sozinho, separado do "Rei de Bamba", pagão. Como não há acordo entre as duas nações, a guerra é travada e seus secretários se desafiam fazendo embaixadas, em coreografias agitadas, na forma de uma luta bailada. Essa guerra inicial é denominada "primeira guerra de reis congo" ou "guerra sem travá". Quando os reis entram para guerrear, realiza-se a "guerra travada", onde os reis batem as espadas junto com seus secretários.

Os personagens que fazem parte do folguedo são o Rei de Congo, o Rei de Bamba, seus secretários próprios, e o corpo de dança de cada nação, composto por dois guias, dois contra guias e um número de congos que pode variar, representando os guerreiros das duas nações. Há ainda o violeiro, que participa das encenações.

O Ticumbi tem uma característica própria muito interessante: cada ano os versos são alterados para contar algum fato novo que aconteceu ou alguma história local, nacional ou internacional, que acaba marcando a história da cidade. São cantados na praça, um local público.

GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO

Av. Américo Buaiz, 205 – Gab. 701 – Enseada do Suá – Vitória – ES – CEP 29050-950
e-mail: luziatoledo@al.es.gov.br



**ASSEMBLEIA LEGISLATIVA
GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO**

Suas vestimentas são bem características, formadas por longas batas brancas rendadas, calça branca larga com um friso de fita ao lado das pernas, duas fitas trançadas no peito, espadas e na cabeça um chapéu cheio de flores com fitas longas, tudo muito colorido. Os reis aparecem com coroas de papelão, enfeitadas com papel dourado ou prateado, peitoral de espelhinhos e flores de papel, uma capa comprida e, nas mãos ou na cintura, uma longa espada.

O Patrimônio Cultural pode ser definido como um bem (ou bens) de natureza material e imaterial considerado importante para a identidade da sociedade brasileira.

Segundo artigo 216 da Constituição Federal, configuram patrimônio "as formas de expressão; os modos de criar; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; além de conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico."

Os bens culturais imateriais estão relacionados aos saberes, às habilidades, às crenças, às práticas, ao modo de ser das pessoas. Desta forma podem ser considerados bens imateriais: conhecimentos enraizados no cotidiano das comunidades; manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; rituais e festas que marcam a vivência coletiva da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; além de mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e se reproduzem práticas culturais.


Não podemos deixar no esquecimento essas importantes manifestações culturais de nosso estado, nesse sentido é que apresentamos o presente Projeto de Lei.

GABINETE DA DEPUTADA LUZIA TOLEDO

Av. Américo Buaiz, 205 – Gab. 701 – Enseada do Suá – Vitória – ES – CEP 29050-950
e-mail: luziatoledo@al.es.gov.br

ANEXO 5

Folder de divulgação do evento no Sesc Glória em Vitória/ES



Orquestra Simfônica do Espírito Santo
apresenta

Ticumbi

DE SÃO BENEDITO

21 e 22
MARÇO

20h

TEATRO GLÓRIA
Av. Jerônimo Monteiro, Centro, Vitória

INGRESSOS: R\$10,00 (inteira) | R\$5,00 (meia)

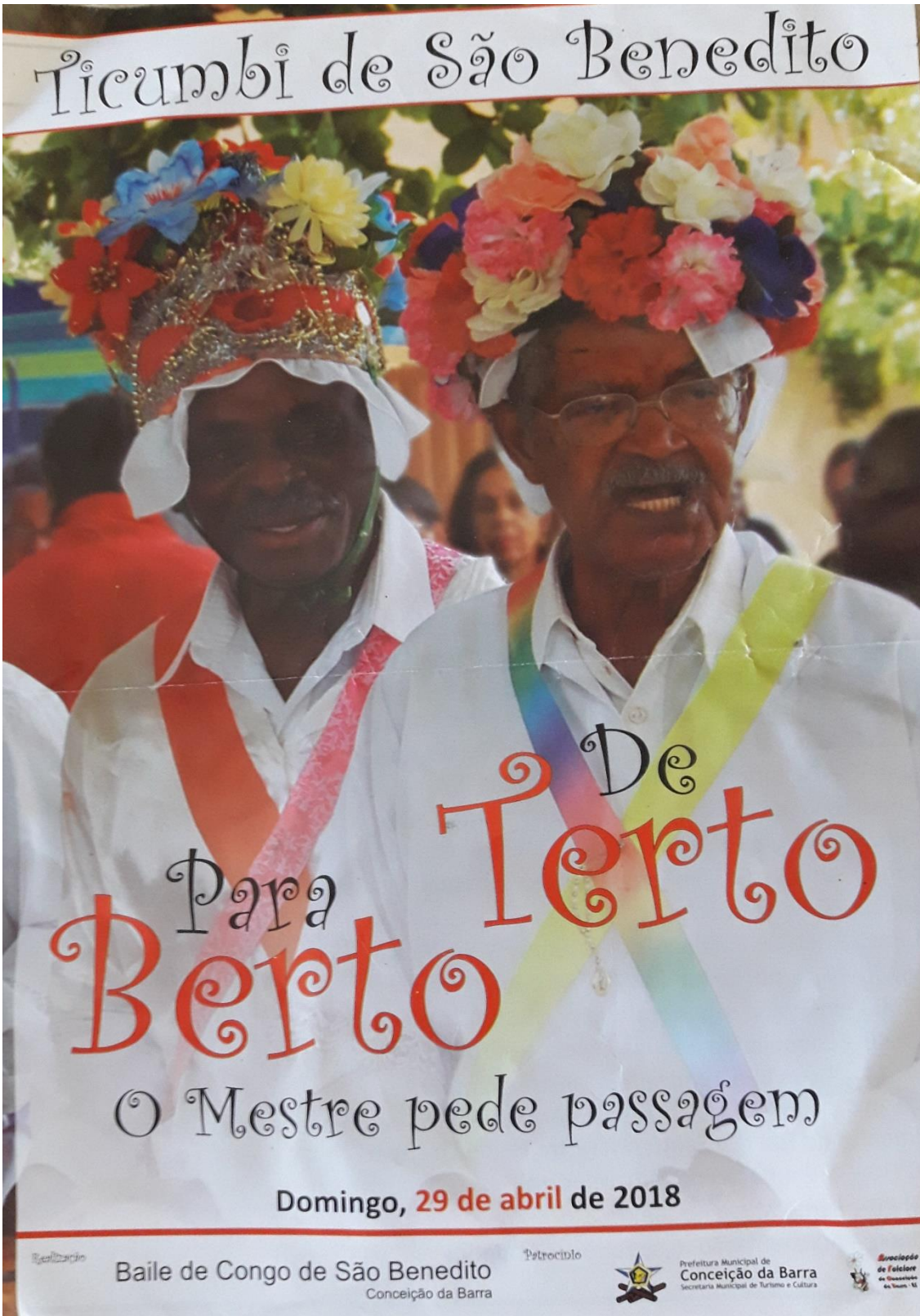
Sesc Glória
CENTRO CULTURAL

GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Cultura



ANEXO 6

Folder Divulgação do evento em Conceição da Barra/ES.



Ticumbi de São Benedito

De
Para
Berto

O Mestre pede passagem

Domingo, 29 de abril de 2018

Realização
Baile de Congo de São Benedito
Conceição da Barra

Patrocínio
Prefeitura Municipal de
Conceição da Barra
Secretaria Municipal de Turismo e Cultura

Associação
de Foleiros
de Conceição
da Barra - ES

Ticumbi de São Benedito

De Para Terto Berto

O Mestre pede passagem

Domingo, 29 de abril de 2018

12h00 – Chegada dos grupos ao Cais

12h30 – Apresentação de grupos mirins

13h00 – Chegada do Cortejo Fluvial ao Cais

13h30 – Cortejo à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Saudação dos Grupos ao Mestre Terto

14h10 – Ticumbi de Santa Clara / Mestre Caboquinho

14h20 – Jongo das Barreiras / Mestre Santo Reis

14h30 – Reis de Boi do Porto Grande / Mestre Tião de Véio

14h40 – Jongo Nossa Senhora Aparecida - Córrego do Alexandre / Mestre Douglas

14h50 – Reis de Boi das Barreiras / Mestre Dito

15h00 – Banda de Congo Mirim / Mestre Tagibe

15h10 – Jongo de São Cosme e Damião - Porto Grande / Mestra BiBiu

15h20 – Reis de Boi de Mestre Neném

15h30 – Caxambu de Maria Laurinda / Monte Alegre – Cachoeiro de Itapemirim

15h40 – Reis de Boi de Mestre Antônio Conceição

15h50 – Pastorinhas / Mestra Dona Dária

16h00 – Jongo de Santa Ana / Mestra Maria Amélia

16h10 – Alardo de São Sebastião / Mestre Lucas Graça

16h20 – Jongo de São Benedito e São Sebastião - Itaúnas / Mestre Preto Velho

16h30 – Reis de Boi de Mestre Nilo

16h40 – Reis de Boi da Vila de Itaúnas / Mestre Lucas Maia

16h50 – Ticumbi de Itaúnas / Mestre João Falcão

17h00 – Jongo de São Bartolomeu / Mestra Carmem

17h10 – Capoeira de Itaúnas / Mestre Bertinho

17h20 – Ticumbi do Bongado / Mestre Wantuill

17h30 – Ticumbi de São Benedito / Mestre Terto - acompanhado da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo / Maestro Helder Trefzger

18h30 – Diplomação de Mestre Berto

19h00 – Santa Missa no Jemar

20h00 – Apresentação dos grupos convidados

